
Google


UC-NRLF
$B 272 632

Vorlesungen

über

Shakespeare,

seine Zeit und seine Werke,

von

Fr. Kreyßig.

Dritte Auflage.

Erster Band.

Berlin.
Nicolaische Verlags-Buchhandlung
(R. Stricker).
1877.

Vorrede zur dritten Auflage.

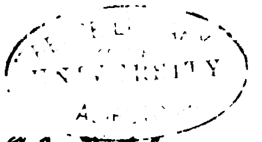
Dem Wunsche der Verlagshandlung, noch vor dem Weihnachtsfeste einen neuen Abdruck der erschöpften zweiten Auflage erscheinen zu lassen, glaubte ich meinerseits kein Hinderniß entgegen stellen zu dürfen, obgleich die Kürze der Zeit und die Ueberhäufung mit Amtsgeschäften und anderweitigen literarischen Arbeiten mir eine Revision und resp. Erweiterung des Werkes nicht mehr gestatteten. Meine Ansichten, auch über Hamlet, haben sich nicht geändert; wesentliche Irrthümer in Bezug auf positive Angaben sind mir nicht nachgewiesen, soviel ich weiß auch nicht vorgeworfen worden; die Form der Vorlesungen, wie der lebendige Wechselverkehr mit weiten Zuhörerkreisen sie entstehen ließ, hat nachsichtige und freundliche Aufnahme gefunden. So mag denn die

Uebersicht über die neueste Phase der Shakespeare-Literatur, welche man in der fünften Vorlesung vermißt hat und für deren Ausarbeitung mir augenblicklich die Muße fehlt, einer späteren Ausgabe vorbehalten bleiben, und das Werk einstweilen in seiner bisherigen Gestalt sich seinen Weg zu suchen fortfahren.

Frankfurt a. M., 5. October 1876.

F. Kreyßig.

Inhalt.



Erste Vorlesung.

Des Dichters Zeitalter und Volk.

Die Zeit schafft ihre Leute, das heißt, was wir so stolz unser eigenstes Eigenthum nennen, unsere Art, die Welt zu sehen, zu empfinden, zu denken, zu wollen, ist stets zu gutem Theile den Verhältnissen, unter denen wir aufwachsen, auf die Rechnung zu setzen: von diesem Grundgesetz menschlicher Dinge machen die sogenannten ursprünglichen, schöpferischen Geister keine Ausnahme. Immerhin ist der Grad der Abhängigkeit nicht auf allen Thätigkeitsgebieten mit gleicher Sicherheit zu bestimmen. Je härter, spröder, massenhafter der Stoff, in dem sich der Gedanke verkörpert, um so mehr Zugeständnisse erzwingt er. Der Gesetzgeber, der Feldherr, der Staatsmann hat an der Erbschaft der Jahrhunderte schwerer zu tragen, als der Tonsetzer, der bildende Künstler, der Denker, der Dichter. Aber auch diese freiesten Söhne der großen Familie können und dürfen ihre Zugehörigkeit und Abhängigkeit nicht verleugnen. Nicht nur, was man ihr sterbliches Theil zu nennen gewohnt ist, gehört der bestimmten Zeit, dem bestimmten Volke, den bestimmten Verhältnissen an. Auch die besondere Form, in welcher die Offenbarung des rein Menschlichen, Ewigen aus ihren Werken uns anspricht, gehört nur zum Theil ihrer Person. Ihr Bestes verhält sich zu dem, was ihre Vorgänger schufen, fast immer wie die voll aufgeschlossene, tadellose Blüthe zu unzähligen, in der Entwicklung mehr oder weniger stecken gebliebenen Knospen, an denen die Triebkraft des Baumes sich, so zu sagen, versucht und übt. Ohne

Thespis, Kratinos, Aeschylos kein Sophokles, ohne Dittersdorf und Haydn kein Mozart, ohne Greene, Kyd und Marlowe, ohne Lily, ohne Sidney und Spenser, ohne die englische Gesellschaft und Literatur der Tudors-Epoche kein Shakespeare. Ja, unbeschadet der der viel gerühmten und viel getadelten Urwüchsigkeit und Disciplinlosigkeit des Shakespeareschen Genius ist die Bedingtheit durch Zeit, Ort, Verhältnisse, bei wenig bahnbrechenden Geistern so bis in's Kleinste nachweisbar, als gerade bei ihm. Alt-England kann ihn im vollsten Sinne des Worts den Seinigen nennen; und wenn er dabei in Vielem auch uns anspricht, wie Blut von unserem Blut, so wollen wir nicht vergessen, daß dieser Zug der Sympathie durch Alles hindurch geht, was die Geschichte der beiden germanischen Hauptvölker wahrhaft Lebendiges und Fortwirkendes zu Tage geschafft hat. So darf denn das Bild Shakespeares von der Perspective der englischen Zustände seiner Zeit nicht gelöst werden. Wie haben diese Zustände in staatlicher, religiöser, gesellschaftlicher, literarischer Beziehung die Entwickelung eines solchen Genius beeinflussen können? Das ist die erste hier nicht zu umgehende Frage

Aus zwei Quellen pflegen wir Neuern unsere Vorstellungen von Größe, Tüchtigkeit, Glück in staatlichen Dingen zu schöpfen. Die Ueberlieferung des classischen Alterthums ist in unsern Jugenderinnerungen mehr oder weniger mächtig; dann nimmt uns die seit hundert Jahren sich vollziehende Revolution in die Lehre; die classisch-ideale Hingabe des Einzelnen an das Ganze muß zusehen, wie sie im Drange des Lebens mit dem Ringen um Rechtsgleichheit und persönliche Ungebundenheit, welcher der Staat nur noch Mittel ist, sich abfinden mag. Groß, glücklich, frei nennen wir den Staat, welcher seinen Bürgern für die geringsten persönlichen Opfer das höchste Maß von Sicherheit und die ausgiebigste Förderung ihrer Erwerbs-, Genuß- und Bildungs-Interessen gewährt, wobei dann Kirchenzwang, ständische Ungleichheit, inhumane Strafgesetze und polizeiliche Eingriffe in die Sphäre des privaten Genusses und Erwerbes als unzulässig gelten. Wie unvollkommen nun Shakespeares Volk und Zeit solchen Idealen entsprach, darüber sind von vorne herein nicht viele Worte zu machen. Zwischen

seinen Tagen und dem begeisterten Preise englischer Freiheit, der uns noch im Munde der Zeitgenossen der Rosenkriege häufig begegnet,*) liegt ein ereignißreiches Jahrhundert, und auch an England war die Zeitströmung nicht wirkungslos vorüber gerauscht, welche das unumschränkte Königthum von Sieg zu Sieg an die Spitze der europäischen Verhältnisse brachte. In den Bürgerkriegen des fünfzehnten Jahrhunderts hatte der normännische, streitbare Adel sein bestes Blut vergossen. Ganze Geschlechter waren vertilgt,**) nicht mehr als 25 Pairs bildeten das Oberhaus, welches

*) John Fortescue, Lord Oberrichter unter Heinrich VI., der das Unglück der Zeiten in voller Schwere empfunden hatte, (seine wandellose Hingebung an das Haus Lancaster kostete ihn Vermögen, Stellung und Heimath), schrieb als Flüchtling in Frankreich sein merkwürdiges Buch „Ueber den Unterschied zwischen der absoluten und der beschränkten Monarchie“, das in jeder Zeile den Vaterlandsstolz des freien und mannhaften Engländers athmet. Nicht mag er jenen leichtfertigen Politikern beistimmen, welche Erhöhung der königlichen Macht durch Schwächung der Völker erstreben. „Wahrlich“, ruft er, „diese Leute bedenken wenig den Vortheil unsers Reichs, dessen Macht auf den Bogenschützen (den Yeomen) beruht, die nicht vornehme Leute sind. Und wenn diese nun ärmer würden, als sie sind, so hätten sie nicht die Mittel, sich Bogen, Pfeile, Panzerhemden und andere Schutzwaffen zu kaufen, um unsern Feinden zu widerstehen. Item, wenn arme Leute nicht zur Empörung geneigt sind, wie jene Leute meinen, (die Festlands-Politiker) die deswegen das Volk arm haben möchten: wie sollte denn ein mächtiger Rebell gebändigt werden, wenn der gemeine Mann so arm wäre, daß er dem Könige nicht im Kampfe beistehen könnte? Item, wenn vormals in diesem Lande das Volk rebellirte, so war das ärmste Gesindel immer der vornehmste Anstifter davon. Was sollte nun wohl geschehen, wenn der ganze Mittelstand (the Commons) arm würde?“ Und wer hier dem von Sehnsucht nach der Heimath vielleicht sentimental gestimmten Engländer mißtrauen wollte, der könnte sich leicht durch dessen Zeitgenossen, den Franzosen Comines, (in der Geschichte Ludwigs XI.), von der Bewunderung überzeugen, mit der die denkenden Staatsmänner auch des Auslands schon damals auf England blickten. Wie ein Ideal der Rechtssicherheit, des Gedeihens, der gesammten Staatswirthschaft erscheinen dem Minister Ludwigs XI. die englischen Zustände, trotz der Bürgerkriege. Auch in der Abhängigkeit der englischen Könige von dem Parlamente sieht er schon damals das Palladium des Landes.

**) In den dreißig Jahren von 1455 bis 1485, von st. Albans bis Bosworth, starben 2 Könige, 4 Prinzen, 10 Herzoge, 2 Mar-

den Sieger von Bosworth 1485 als König begrüßte; es sind zum allergrößten Theil Emporkömmlinge, oft genug kaufmännischer Abkunft, die später die alten, stolzen Titel führen. Schon Heinrich VII. durfte seinen eigenen Kampfgenossen, die ihm die blutige Krone Richards III. auf dem Felde von Bosworth erobert hatten, bei schwerer Strafe verbieten, sich mit Gefolge, das ihre Farben trug, zu umgeben. Als Graf Oxford, dem er nicht am wenigsten seine Siege verdankte, ein Paladin von fleckenlosester Treue, ihn einst prächtig bewirthet hatte, bemerkte der König beim Fortgehen die in den Farben des Hauses aufgereihten Vasallen. „Mein Lord", sprach er, „ich habe viel von eurer Gastfreiheit gehört, aber ich sehe, sie ist noch größer, als das Gerücht erzählt. Diese stattlichen Herren und Junker sind sicherlich nur eure Hofdiener?" Lächelnd erwiderte Oxford: „Das wäre zuviel, Euer Gnaden. Es sind nur meine Hintersassen, die bei einer solchen Gelegenheit Dienste thun und gekommen sind, Euer Gnaden zu sehen." „Meiner Treu", erwiderte der König, ich danke für eure Bewirthung. Aber ich will nicht, daß meine Gesetze also gebrochen werden. Mein Anwalt wird mit euch sprechen." So mußte der alte Waffengefährte des Monarchen für eine harmlose Anwandelung feudalen Selbstgefühls mit der ungeheuern Summe von 15,000 Mark sich loskaufen. Man schließe danach, wie es den widerspenstigen Vasallen der Tudors erging. In schnellem Verfall schien der stolze altenglische Adel während des sechszehnten Jahrhunderts zu einem Geschlecht von dienstbeflissenen Höflingen herab zu sinken, das an dem Blick des Gebieters hing, ganz wie die festländischen Staatsgenossen, und mit dem des Königs Geheimrath und das neu eingeführte Ausnahmsgericht, die berufene Sternkammer, wenig Umstände machten.*) Und auch in den weiteren

quis, 21 Grafen, 2 Viscounts und 27 Barone eines gewaltsamen Todes durch Feindeshand. Und das waren nur die hervorragenden Häupter der sich würgenden Parteien.

*) Heinrich VII. setzte diesen Gerichtshof, der ohne Geschworene entschied und seine Competenz nach Umständen willkürlich ausdehnte, aus dem Kanzler, dem Schatzmeister, dem Siegelbewahrer, einem Bischof, einem Lord des Geheimrathes und den beiden Oberrichtern zusammen. Es war das permanente Kriegsgericht der stark revolutionär gefärbten Königsgewalt der Tudors und Stuarts im Kampf

Kreisen des Ritterstandes und der sonstigen ansehnlichen Grundbesitzer, der Squires, blieb der zersetzende Einfluß der neuen Zeit nicht aus. Die stolzen Tage des englischen, feudalen Nationalheeres, der Sieger von Crecy, Poitiers, Azincourt waren doch vorüber, um in der alten, hochpoetischen Form nie wiederzukehren. Bekanntlich hatte der Feudalstaat in England eine Aufgabe gelöst, der er sich sonst nirgends, vielleicht die Blüthezeit des deutschen Ordens in Preußen ausgenommen, gewachsen gezeigt hat: er hatte Einheit der Regierung, sichere, schlagfertige, nationale Wehrhaftigkeit mit dem ausgedehntesten System der corporativen Selbstverwaltung und der Naturalleistungen zu verbinden gewußt. Dem dritten Eduard, und später Heinrich V. stand das Aufgebot der Ritter und der Yeomanry so sicher und kampffertig zur Verfügung, wie einer guten modernen Regierung ihre stehenden Truppen und deren Reserven. In wohldurchdachter und streng durchgeführter Organisation hatte jeder freie, selbstständige Mann seine Stelle im Volksheere. Wer 15 Pfund Rente vom Landbesitz oder 40 Mark von beweglichem Gut hatte, diente dem Könige zu Pferde, in voller Rüstung; weniger als 15 bis 5 Pfund Landrente verpflichteten zu Panzerhemd, Helm, Schwert und Dolch. Die geringeren Leute bildeten mit ihren langen Bogen, mit Schwert und Dolch bewaffnet, die weithin berühmte und gefürchtete Hauptmacht der englischen Heere. Aber das waren nun, als die Tudors auf dem Thron der Plantagenets saßen, gewesene Dinge, die kein Statut, kein Edict mehr in ihrer alten Herrlichkeit zurückrufen konnte. Viel hatte das wüste Morden der Rosenkriege gethan, um dem Squire, dem Yeoman, dem fleißigen Bürger das Waffenwerk zu verleiden. Aber die Hauptursache lag doch wohl tiefer: in dem ganzen ungeheuern wirthschaftlichen, geistigen, technischen Umschwunge, den die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts angebahnt hatte, und der sich unter den Tudors von Jahrzehnt zu Jahrzehnt schneller und mächtiger vollzog. Mochten die Statuten wieder und wieder die Schießübungen einschärfen, den

---

gegen die Reste des aufsässigen Vasallenthums. Zu unwiderstehlicher, durchgreifender Wirkung gegen die ständischen Privilegien fehlte ihm nur die Unterstützung eines stehenden Heeres.

Preis der Bogen feststellen.*) Schließlich konnte keine Gewohnheit, kein guter Wille, keine Autorität gegen die demoralisirende Wirkung der Feuerwaffe aufkommen. „Und Jammer sei's, ja wahrlich großer Jammer, daß aus der guten Mutter Erde Schooß man diesen schurkischen Salpeter grabe, der manchen braven, stämmigen Burschen schon so niederträchtig feig gebracht ums Leben; und gäb's die schändlichen Kanonen nicht, er wäre sicher selbst Soldat geworden." So mochte wohl mancher schmucke Byrsche und mancher thätige Squire dieser Uebergangszeit denken, wenn er's auch just nicht immer sagte. In Elisabeth's Zeit ging's zunächst mit den berühmten englischen Bogenschützen unrettbar zu Ende. Berichtet der biedere Holinsped doch ganz naiv, daß sich ihnen die französischen Musketiere wohl gelegentlich in recht unehrerbietiger Stellung zur Zielscheibe bieten dürften, ohne Gefahr. „Hätten sie das den Bogenschützen von Azincourt gethan, they would often had their breeches nailed to their buttocks." Auch die immer häufigeren Klagen über die „unlawfol games", den unpassenden Zeitvertreib der Ritter, über den Vorzug, den sie den Würfeln und Karten vor dem Streitroß zu geben anfingen, die Strafandrohungen für Gutsbesitzer, die den Ritterschlag nicht nachsuchten, obwohl sie die gesetzliche Rente hatten, (unter Heinrich VIII. und Elisabeth 40 Pfund), lassen den Sieg des modernen Kriegswesens über die Mannhaftigkeit der Feudalzeit deutlich genug erkennen. Hatte doch schon um 1484 Caxton**) schreiben dürfen: „Wie viele Ritter giebt's noch in England, welche die Gewohnheit und Uebung eines Ritters haben, das heißt, daß der Ritter sein Pferd kennt, und sein Pferd ihn?" Und seitdem war es in diesen Dingen reißend abwärts

*) Seit 1511 wurde das Winchester-Statut, die Grundlage der feudalen Heerverfassung, dreimal durch die Parlamente erneuert. Schon die Knaben von 7—17 Jahren sollten fleißig nach dem Ziel schießen, jeder Jüngling von 17 Jahren und darüber sollte sein eigenes Schießzeug besitzen. Auf 220 Yards wurde der Kernschuß für den Kriegspfeil bemessen, 7 Fuß lang, 3 Finger dick sollte das Eibenholz des Bogens sein, und theurer als 3 Schillinge 8 Pence sollte es nicht bezahlt werden.

**) In „the Boke of the ordre of Chyvalry or Knyghthord, dedicated to King Richard III. 1484."

gegangen. Schon Heinrich VII. führte seine Kriege meistens mit Söldnern, und das wird unter den spätern Tudors so vorherrschende Sitte, wie gleichzeitig in Deutschland, Frankreich, Spanien. Das Geschütz und das Geld fingen an, den Ausschlag zu geben. Es war nicht gewöhnlicher Geiz, sondern ein Act hohen politischen Instincts, wenn Heinrich VII. die gefüllte Schatzkammer zur Grundlage der neuen Dynastie machte. Wohin wäre es vielleicht mit der englischen Freiheit gekommen, wenn Heinrich VIII. begriffen hätte, welche Macht ihm sein nüchterner, vorsorglicher Vater in den 1,800,000 Pfund seines Schatzes hinterließ! Auch so weiß man, wie die Rolle der englischen Stände, der Lords und der Gemeinen, unter den Tudors eine gar unscheinbare wurde. Es wird keine Gelegenheit versäumt, ihnen die neue Lehre von des Königs göttlichem, unumschränktem Recht immer und immer wieder einzuschärfen und ihren Einfluß herabzudrücken. Heinrich VII. berief das Parlament in den letzten dreizehn Jahren seiner Regierung nur ein einziges Mal; unter Heinrich VIII. ist Angesichts der unerhörtesten königlichen Gewaltacte von irgend einem ernstlich hemmenden oder controlirenden Einfluß dieser Körperschaften nicht die Rede. Elisabeth redete gelegentlich zu ihren Commoners eine Sprache, die sich in den schlimmsten Zeiten des Bundestages kein deutscher Landtag hätte gefallen lassen. Gleich nach ihrer Thronbesteigung (25. Januar 1559) eröffnete der Lord-Siegelbewahrer das Parlament mit der Erklärung: Die Königin habe beide Häuser berufen, um über ein gleichförmiges Religionswesen zu berathschlagen, Mißbräuche und Abscheulichkeiten abzuschaffen, und für die Sicherheit des Reichs gegen äußere und innere Feinde zu sorgen. Es werde ihnen nicht einfallen zu glauben, daß ihre Mitwirkung dazu nöthig sei; die Königin hätte, wenn es ihr so gefallen, das Alles aus eigener Machtvollkommenheit veranstalten können". Im Jahre 1593 erklärte der Sprecher dem Unterhause: „Es sei ausdrücklicher Befehl Ihrer Majestät, daß keine Bill eingebracht werde, die Staatssachen oder Veränderungen in kirchlichen Dingen betreffe. Ihm sei auf seinen Eid befohlen, solche nicht zu lesen". Und 1601 hörte das Parlament gar den Bescheid: „Unumschränkte Fürsten, wie die englischen Monarchen, wären eine Art von Gottheit auf

Erden. Es wäre vergebens, die Hände der Königin durch Gesetze oder Verordnungen binden zu wollen, weil sie durch ihre lossprechende Kraft dieselben doch nach Belieben lösen könne". Und nicht nur mit dem allgemeinen Verfall des Feudalstaats und der Corporationen hing diese Auffassung zusammen, sondern auch noch ganz besonders mit der ausnahmsweisen Stellung, welche gerade die englische Krone durch die Reformation zur Landeskirche genommen hatte. Gerade auf diesem Gebiete, dem der Kirchenverfassung und Gewissensfreiheit, — und wir Deutschen sind nicht abgeneigt, ihm in erster Linie den Maßstab für die Cultur- und Rechtszustände eines Landes zu entnehmen — treten die englischen Verhältnisse während des sechszehnten Jahrhunderts in den schroffsten Gegensatz zu den Vorstellungen, die wir von geistigem und sittlichem Aufschwunge eines Volkes uns zu machen gewohnt sind. Wo war die Zeit geblieben, als John Wicliffe dem reformatorischen Gedanken den ersten energischen Ausdruck gab! Schon um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts schien die für einen Augenblick so hell aufleuchtende Flamme auf ihrem Heerde erloschen. Als letzter Wiclefianer von Ansehen hatte Reginald Pecock von Chichester im Jahre 1457 zu st. Pauls seine „Irrthümer" widerrufen, nämlich seine Zweifel an der Unfehlbarkeit der Concile und an der Höllenfahrt Christi. Auf das geringe Volk der Lollarden hatte sich seitdem die ganze, öffentliche Opposition gegen die herrschende Kirche beschränkt. Heinrich VII. hielt, als kluger Emporkömmling, mit großer Vorsicht die Hierarchie in günstiger Stimmung. Sein Sohn, wie bekannt, nahm zunächst als eifriger, den Theologen in's Handwerk greifender Kämpe Roms seine Stellung zu der kirchlichen Bewegung der Zeit. Seine grimmige Schrift gegen Luther brachte ihm den Ehrentitel defensor fidei ein. Als die Nachricht von der Erstürmung Roms durch die Kaiserlichen nach England kam (1527), trug er sich mit nichts Geringerem, als mit einem Kreuzzuge für den heiligen Vater, dem die ungerathenen Söhne der Kirche damals schlimmer zusetzten, als heute. In Greenwich brachten die „Knaben von st. Paul" auf königliche Kosten mit sonderlicher Pracht und Herrlichkeit den wirren Weltlauf vor ihm und dem französischen Gesandten zu allegorisch-dramatischer Anschauung. Die Gewänder

und Decorationen waren des reichsten Königs der Christenheit würdig; das Personenverzeichniß führt einen Redner auf, dann die Religion, die Kirche, die Wahrheit, alle drei in Wittwentracht; ferner Ketzerei und Falsche Auslegung, Luther, Luthers Weib, die Apostel Peter, Paulus und Jacobus, einen Cardinal, zwei Sergeanten, den Dauphin, den Krieg, die Damen Friede, Ruhe und Rast. Das geschah 1527, zu nicht geringer Genugthuung der Gläubigen; und ein Paar Jahre später sehen wir England in offenem Kriege gegen Rom, um einer Liebschaft des „Defensor Fidei" willen. Die Königin, des weit gebietenden Kaisers Tante, hat einem hübschen Hoffräulein Platz machen müssen; bald werden die Klöster confiscirt, die Kirchen geplündert, und gleichzeitig — macht der König den Ketzerrichter zu Gunsten seiner theologischen Dilettanten-Einfälle, ebenso gewaltthätig wie nur je die Kirche es für die Autorität ihrer tausendjährigen Ueberlieferung that. „Um der heilsamen Einigkeit willen" weist er (1540) seine „freien Britten" an, zu glauben an die Brodverwandelung, an die Austheilung des Abendmahles in einer Gestalt, an die Unauflöslichkeit des Gelübdes der Keuschheit, an die Nützlichkeit der Privatmessen, an die Nothwendigkeit des Cölibats und der Ohrenbeichte. Und dann ging der „reformirende" König weiter, als die Kirche in den Tagen ihrer stolzesten Herrschaft. Das Privatgebet im einsamen Kämmerlein wurde an des Königs Gebetbuch gebunden. Zwei Zeugen, welche auf Ketzerei aussagten, führten den unbescholtensten Mann, den eifrigsten Kirchgänger zum Tode. Heinrich VIII. starb als durchaus unumschränktes Oberhaupt der englischen Kirche. In den ersten dreizehn Jahren, die auf seinen Tod folgten, wurde die Religion des Staates dreimal gewechselt. Eduard VI. machte den Protestantismus zur Landesreligion, Maria versöhnte das Land mit dem Papste, Elisabeth schuf die englische Hochkirche. Und wo eine Religion damals herrschte, da verfolgte sie. Eduard VI. köpfte die Katholiken, dafür verbrannte Maria die Protestanten, Elisabeth kehrte den Spieß wieder um — und ganz vereinzelte, planlose Aufstandsversuche abgerechnet, ließ die unendliche Mehrheit des „hochherzigen", „freiheitstolzen" Brittenvolkes sich das Alles ruhig gefallen. Ja, noch mehr. Es giebt keine der Freiheiten, auf welche

das heutige England stolz ist, keine der Bürgschaften, in denen es den Besitz der Gegenwart und die Hoffnung der Zukunft sich gewährleistet sieht, — die von den Tudors nicht oft und ungestraft verletzt worden wäre. Elisabeth maßte sich die gesetzgebende Gewalt im Wege der Proclamation an. Sie schickte ihre Unterthanen nicht ganz selten in das Gefängniß, ohne sie einem richterlichen Verfahren zu unterwerfen. Die Folter wurde, den Gesetzen zum Trotz, oftmals angewendet, um den in den Kerkern Verschlossenen Geständnisse zu entpressen. Die Sternkammer und die hohe Commission verurtheilten, ohne an das gemeine Recht sich zu kehren, Jeden, welchen der Monarch ihnen überlieferte. Die Presse unterlag der strengsten Censur — der der Kirche. Personen, deren Schriften dem Hofe unangenehm waren, wurden gepeitscht, verstümmelt, getödtet. Eine Kirchenzucht, wie Rom sie kaum jemals geübt, wurde gehandhabt. Die Polizei hielt Register über den Kirchenbesuch aller Privatleute, und wer nicht wenigstens einmal im Monate eine Predigt hörte, wurde mit harter Geldstrafe belegt.

Wir sind gewohnt, solche Zustände als das Element zu betrachten, in welchem entweder Märtyrer oder characterlose Heuchler gedeihen. — Nach den Erstern wenigstens sieht man unter den Dienern der Tudors vergeblich sich um. Jene vielbewunderten Staatsmänner, an deren Spitze Elisabeth den Kampf gegen die spanische Universalherrschaft siegreich bestand, sie waren keineswegs geneigt, ihr Leben aufs Spiel zu setzen um einer theologischen Meinung willen, oder auch nur einem Verlust sich auszusetzen durch unvorsichtiges Widerstreben gegen eine königliche Laune. Den größten Genius des Zeitalters, neben Shakespeare, Franz Bacon, den Begründer methodischer, auf praktische Resultate gerichteter Naturstudien, den Mann, welcher das wissenschaftliche Programm der kommenden Jahrhunderte im Kopfe trug, wie Shakespeare das poetische, wir sehen ihn Jahre lang vor hochmüthigen Verwandten kriechen, um eine Stelle sich zu erschmeicheln, deren er keineswegs nothwendig bedurfte; vor den Schranken des Oberhauses bietet er gegen seinen hochherzigen Freund und Wohlthäter, gegen den unglücklichen Essex, die ganze Kunst seiner Beredsamkeit auf, um die Lords zu bewegen, daß sie dem peinlich Angeklagten keine mil-

dernden Umstände anrechnen; und das demüthigendste Gefühl menschlicher Gebrechlichkeit überkommt uns, wenn derselbe Mann, der Philosoph, welchen das Schicksal zum obersten Richter seines Volkes erhoben, gemeinster Bestechlichkeit sich öffentlich schuldig bekennt, oder wenn er die Henker anfeuert, die auf seinen Befehl einen alten, ehrwürdigen Priester foltern, wegen des Manuscripts einer weder gehaltenen noch gedruckten Predigt, die man in seinem Hause gefunden. Ludwig XIV., in den stolzesten Tagen seiner Macht, würde erröthet sein über Schmeicheleien, wie Elisabeth sie von ihren Hofleuten verlangte: Sie, vor der die Stolzesten aufs Knie sanken, sobald ihr Blick auf sie fiel, der die Raleigh, die Essex die ausschweifendsten persönlichen Huldigungen darbrachten, als „die Sonne ihrer Schönheit bereits länger als sechszig Jahre die Welt erleuchtete."

Und bei alledem gilt diese Zeit der Religionsverfolgungen, der Ausnahmsgerichte, des Despotismus und der Schmeichelei den Engländern bis heute als eine der schönsten Seiten ihrer reichen Geschichte, lebt das Andenken an die jungfräuliche Königin mit unverminderter Stärke fort in dem dankbaren Herzen eines großen und stolzen Volkes, nachdem ihre Gebeine nun drittehalbhundert Jahre in der Westminsterabtei ruhen.

Die Geschichte schärft uns hier einmal recht dringend die Warnung ein, die Vergangenheit nicht nach der Gegenwart, lebendige Zustände nicht nach abstracten Formeln zu messen. Sie bestätigt vollkommen die im Volke fortlebende Ueberlieferung. Sie findet es keinesweges unerklärlich, daß jene Tage neben geschmeidigen Hofleuten kühne, entschlossene Helden, neben Hoftheologen die freisinnigsten Denker und den vorurtheilfreiesten Dichter aller Zeiten erzeugten, daß die demüthigen Unterthanen der Tudors den kommenden Jahrhunderten voran leuchteten in allen Tugenden heroischer Vaterlandsliebe, daß jene Engländer, denen man durch Geheimrathsbefehle den Katechismus zurecht machte, das Bollwerk wurden, an dem die spanischen Herrschaftspläne zerschellten. Ja, sie weist zwischen dem Wesen und den Leistungen des größesten englischen Dichters und dem Leben seiner Zeit, seines Volkes einen Zusammenhang nach, wie er inniger und organischer zwischen Kunst und

Wirklichkeit wohl niemals bestand. Shakespeare ist nicht nur der erhabenste, der lieblichste, der heiterste und der tiefsinnigste — er ist auch der praktischste und patriotischste Dichter, dessen die neuern Zeiten sich rühmen. Es ist nicht möglich, ihn zu verstehen und zu genießen, wenn man die Mühe scheut, diese Wechselbezüge zwischen seiner Kunst und dem Leben seiner Zeit sich klar zu machen.

Vor Allem: Die großen und glücklichen Epochen, in denen das Genie gedeiht, sie sind eben so wenig Zeiger krampfhafter, gewaltsamer Bewegung als stagnirender Unthätigkeit. Die organisirte Bewegung ist das Lebenselement des schaffenden Geistes. Und daß ein Volk in diese Bewegung eintrete, daß es sich glücklich und frei fühle, daß es seine Kraft siegreich entfalte, hängt nicht von dieser oder jener Form der Regierung ab, sondern von der thatsächlichen Uebereinstimmung der Zustände mit den Bedürfnissen und Wünschen der selbstständig denkenden und arbeitenden Klassen, von gleichen Ansichten der Herrschenden und der Beherrschten über die Lebensfragen der Zeit, und vor Allem von dem alle Klassen durchdringenden Gefühl, daß es vorwärts gehe mit dem Gemeinwesen. Alle diese Bedingungen aber finden sich in Elisabeths Zeitalter in hohem Maße erfüllt.

Denn, um der politischen Zustände zuerst zu gedenken: man hüte sich doch ja, die Proclamationen der Tudors mit dem Maße zu messen, welches bei einer ähnlichen Sprache einer modernen europäischen Regierung allerdings gerechtfertigt wäre. Es ist einmal in menschlichen Dingen nicht anders: Ein Anspruch erhält seinen thatsächlichen Werth weit weniger durch die formelle Anerkennung derer, an die er sich wendet, als durch die zwingende Gewalt, welche dem Fordernden nöthigen Falls zu Gebote steht. Dies zugegeben, schrumpft aber die despotische Gewalt der Tudors auf ein sehr bescheidenes Maß zusammen.

Es ist nicht zu leugnen: Am Schlusse des Mittelalters ging die englische Königsgewalt aus ihrem Ringen mit den feudalen Ständen äußerlich so siegreich hervor, wie die der benachbarten Monarchien des Festlandes. Das funfzehnte Jahrhundert rechnete Heinrich VII., den Sieger von Bosworth, neben Ferdinand dem Katholischen und Ludwig XI. zu den drei Magiern, welche das

Zauberwort gefunden, das die bewaffnete Aristokratie zu den Füßen des Thrones legte. Sieger und Besiegte, so weit ihrer das Schicksal geschont hatte, sie begaben sich von ihren Burgen in die Vorzimmer des Königs, sie vertauschten die Rüstung mit dem seidenen Wamse, die Lanze mit dem Stabe des Hofmarschalls und des Kämmerers, das Ritterschwert machte dem Gala-Degen Platz, dessen Maß die jungfräuliche Königin ihren Kavalieren bestimmte — und wenn der Adel fortan zum Schwerte griff, so geschah es im Dienst des Monarchen gegen den auswärtigen Feind. Der Bürger aber und der Landmann, ohnehin wenig genug betheiligt bei dem Siege der weißen Rose oder der rothen, er athmete auf, als der innere Friede der Landstraße und dem Acker sichere Ruhe, dem Gewerbe ungefährdeten Verkehr, dem Rechte eine feste Handhabung zurück gab. Er am wenigsten war geneigt, um Formen und Worte zu rechten mit dem Könige, dem er diese greifbaren Vortheile verdankte. Daß es aber bei Worten blieb, überall wo ein ernstliches Interesse des Volkes in Frage kam, dafür sorgte eine Thatsache, welche für das Verständniß englischer Zustände weit schwerer ins Gewicht fällt, als alle Akten der Parlamente, als die Preßfreiheit, das Versammlungsrecht und welchen Namen die gerühmten parlamentarischen Garantien sonst haben.

Der Despotismus der Tudors blieb nämlich für den Mittelstand und für die Massen eine Phrase, denn es fehlte ihnen die einzige, zuverlässige Grundlage aller absoluten Gewalt: das stehende Heer.

Noch heute ist die englische Landmacht in Europa kaum der Erwähnung werth neben den Truppenmassen des Festlandes. Sie beschränkte sich unter den Tudors auf wenige Haustruppen zur Beschützung der Hofburg. Die insulare Lage des Reichs, die Sparsamkeit Heinrichs VII., dann die Prachtliebe und die schlechte Finanz-Wirthschaft seines Sohnes wirkten hier in einer Richtung. Es gab einen Moment, da das englische Volk im Begriffe war, sich die Schlinge lachenden Muthes um den Hals zu legen, an der seine Freiheit so sicher erstickt wäre, als die der Franzosen und Spanier. Ich spreche von jenem denkwürdigen Tage des Jahres 1540, da das Parlament einem Heinrich VIII. das gesammte Vermögen der Kirche Preis gab, gegen das „Versprechen“ des Königs, ein Heer

von 40,000 Mann zu Fuß und von 3000 Reitern fortan stehend zu unterhalten. Der Wald lieferte nicht nur den Stiel zur Axt, sondern auch ein Fuder Holz für die Kosten der Klinge. Aber Englands Genius wachte. Die Prachtliebe des Königs trug es über seine Herrschsucht davon. In wenig Jahren waren die Klostergüter verschenkt, verbraucht, wie früher der Schatz seines Vaters — und es blieb Alles beim Alten. Nach wie vor mußten Englands Könige bei jedem Angriffe zu dem guten Willen des Volkes, zu den bewaffneten Gentlemen und Freisassen der Grafschaften, zu den Zünften der Städte und vor Allem: zu den Geldbewilligungen der Parlamente ihre Zuflucht nehmen.

Es wurde schon oben erwähnt, wie Heinrich VIII. die alten Statuten des englischen Heerbannes wieder und wieder einschärfte, der einreißenden Erschlaffung gegenüber auf Waffenübungen und Wehrhaftigkeit des Volkes drang: wahrlich nicht wie ein Tyrann, der darauf bedacht sein muß, die Beherrschten künstlich im Zaume zu halten, sondern im vollen Vertrauen eines volksthümlichen Königs auf den guten Willen und die Treue der großen Mehrzahl. Die Söldner, welche er, wie alle Tudors, bei wichtigen Gelegenheiten ins Feld führte, waren nicht besitzlose oder gar ausländische Berufssoldaten, sondern gute englische Edelleute und Commoners, denen die Parlamente für die Dauer des Feldzuges Sold bewilligen mußten, weil mit dem alten Landsturm Angesichts der veränderten Kriegführung Nichts mehr auszurichten war. Nach zwei Seiten hin, militärisch und finanziell, hing die Macht des so hochfahrenden Herrschergeschlechts durchaus von dem guten Willen der „demüthigen Unterthanen“ ab. Als Elisabeth gegen die spanische Armada zum Entscheidungskampfe rüstete, wandte sie sich an den Lord Mayor von London mit der Frage, wie viel Macht die City zur Vertheidigung des Königreiches zu stellen gedenke. Der Mayor und der Gemeinderath begehrten zu erfahren, wie viel die Königin von ihnen erwarte. Elisabeth forderte 15 Schiffe und 5000 Mann. Zwei Tage nachher baten die Londoner ihre Monarchin demüthigst, „sie möchte als Zeichen ihrer vollkommenen Liebe und Unterwürfigkeit 10,000 Mann und 33 Schiffe von ihnen anzunehmen geruhen.“ Macaulay bemerkt hiezu sehr richtig: „Leute, die solche Zeichen von Loyalität geben konnten, waren keineswegs ungestraft schlecht zu

regieren." Die Flotte, welche unter Howard, Drake, Hawkins, Forbisher es mit den 135 Galionen, Galeassen und Galeeren Philipps aufnahm, zählte unter 128 Fahrzeugen nur 34 königliche Schiffe. Die City, wie schon gesagt, hatte 33 gestellt, der Adel 18, und 43 waren, Dank der patriotischen Freigebigkeit des Parlaments, von Privat-Rhedern gemiethet worden. Das Landheer, welches unter Leicester und Hunsdon die Küste bewachte, war ganz aus dem Heerbann der Grafschaften zusammen geflossen, der aber, statt der matrikelmäßigen 61000 Mann, nur deren 18000 geliefert hatte. Elisabeths Macht war jedenfalls groß genug, um ihre Hofleute nach Willkür zu behandeln und sich unmittelbar, persönlich mit allen Genüssen und Zeichen unumschränkter Herrschaft zu umgeben. Man redete knieend zu ihr; ihre Lords rechneten sich zur Ehre, durch verschwenderische Gastfreiheit und glänzende Geschenke Beweise ihrer Loyalität zu geben; stolze Cavaliere ließen sich gelegentlich arge Schmähreden, ja Püffe und Ohrfeigen von der schönen Hand der „jungfräulichen Königin" gefallen. Man erzählte sich, daß sie Halton gewürgt, Leicester und Essex geohrfeigt, Arundel gar angespieen hätte. Aber gegen den Bürger, den Squire, den Yeoman, den Arbeiter war sie aus gutem Grunde stets die Leutseligkeit selbst; denn in Dingen, die das ganze Volk betrafen, hing sie eben lediglich von dem guten Willen, von der freien Anhänglichkeit ihrer Engländer ab, und darin, daß sie dies stets begriff, daß sie die Einsicht und die Selbstbeherrschung besaß, diesen guten Willen sich zu erhalten, nöthigenfalls ihm sich unbedenklich zu fügen — darin liegt die sittliche Größe ihrer Erscheinung und das Geheimniß ihrer Erfolge.

So verlieren denn manche Akte ihrer Regierung alles Auffällige und Wunderbare, das sie auf den ersten Anblick für unser Gefühl allerdings haben. Eine, ich möchte sagen symbolische Lösung des Räthsels ihrer Politik ist z. B. ihr Benehmen gegen jenes Parlament von 1601, dem gegenüber sie sich anfangs für unumschränkt, für eine Art irdischer Gottheit amtlich erklärt hatte. Das Parlament nahm diese Erklärung ohne Widerspruch demüthig hin. Aber es begann seine Thätigkeit mit der Untersuchung von Mißbräuchen, welche dem Kaufmann, dem Handwerker, dem Landmann thatsächlich

lästig wurden. Die Königin hatte seit einigen Jahren sich herbei gelassen, ihre Günstlinge durch Handelsmonopole zu belohnen. Es gab Monopole auf Wein und Oel und Essig, auf Tuche, auf Lederwaaren 2c. — schlechte Waare und theure Preise brandschatzten das Publikum, und mehr als das schadete die im ganzen Verkehr angerichtete Verwirrung. Da wendete sich denn jenes „demüthige" Parlament in eben so nachdrücklicher als ehrerbietiger Vorstellung an die „gottgleiche" Monarchin, und Elisabeth entdeckte nicht sobald, daß es hier um ein wirkliches Bedürfniß des Volkes sich handle, so gab sie nach, nicht zögernd, knickernd, hinterhaltig — sondern schnell und vollständig, mit herzlichem Dank „an ihre treuen Gemeinen, die ihrer Einsicht zu Hülfe gekommen."

Und freilich war diese Einsicht selten genug in dem Falle, solcher Hülfe zu bedürfen. Sicher und ruhig inmitten der brandenden Wogen eines Parteikampfes, welcher in Europa die Grenzen der Nationalitäten verwischte und den Welttheil in zwei feindliche Heerlager theilte, unaufhaltsam wachsend an Wohlstand im Innern und an Einfluß und Ruhm nach außen, wurde England die Hoffnung der Bedrängten, die Burg der Freiheit, das Juwel der germanisch-protestantischen Welt. Es ist das welthistorische Verdienst der Tudors, daß sie zuerst die unermeßlichen Vortheile der insularen Lage Englands erkannten und ihre Politik entschlossen darauf einrichteten, unbeirrt durch nationale Erinnerungen und Vorurtheile, dieselben zu verwerthen. Schon Heinrich VII. läßt sich durch keine noch so versprechenden Gelegenheiten zu ernster Theilnahme an den Händeln des Festlandes verlocken. Dem Kampf um die französische Bretagne zog er, im Lager vor Boulogne, 1492, die schöne Summe von 149000 Pfund Sterling vor, welche Frankreich für Englands Rückzug nnd Neutralität anbot. So wurde das letzte französische Kronlehn mit dem Königreiche vereinigt und Frankreich durfte fortan ungehindert in seinen natürlichen Grenzen erstarken. Aber gleichzeitig sammelte England sich zu den großen Entscheidungen des sechszehnten Jahrhunderts auf der soliden Grundlage eines Nationalwohlstandes, der schon damals in Europa seines Gleichen nicht hatte und sich bald in schnellem Wachsthum vermehrte. Es sind gegenüber den Zahlen, mit denen die heutige Statistik rechnet,

nur scheinbar kleinliche Verhältnisse, von denen wir hier sprechen. Der erste Tudor hat schwerlich mehr als 3 Millionen, Elisabeth noch nicht 5 Millionen Engländer beherrscht. Die englische Gesellschaft, in strenger feudaler Gliederung, war weit entfernt von der freien Bewegung aller Kräfte, in der wir Neuern, eben durch des heutigen Englands Wort und Beispiel belehrt, die wichtigste Quelle des Wohlstandes sehen. Der socialistische Zug des ausgebildeten Feudalwesens, das Eingreifen der Autorität, der Corporation, der Gemeinde in die wirthschaftliche, schaffende und verzehrende Thätigkeit des Einzelnen, die Bevormundung des Privatlebens durch Gesetz und Sitte, war in England noch strenger und durchgreifender entwickelt, als in den meisten Staaten des Festlandes. Denn England war das einzige Land, welches bei ausgebildetster feudaler Selbstverwaltung seit Jahrhunderten eine unbedingt anerkannte nationale Centralgewalt hatte. So ziehen sich Gesetze über Landbau, Handwerk und Handel, über Tagelohn und Waarenpreise, über Arbeit und Vergnügen des Volkes durch alle Regierungen, auch noch des sechszehnten Jahrhunderts, hindurch. Diese Gesetze tragen im Allgemeinen ein sehr conservatives Gepräge. Sie zielen, wie Froude in seiner Geschichte Elisabeths trefflich hervorhebt, weit mehr auf die richtige Vertheilung, als auf die Vermehrung der Güter, das herkömmliche Behagen jedes Einzelnen und jedes Standes ist ihnen wichtiger, als die Handelsbilanz und die Einkommenstatistik des Landes. Aber innerhalb dieser Grenzen lassen sie den Schluß auf merkwürdig günstige Zustände zu. Unter Heinrich VIII. betrug der Tagelohn des gewöhnlichen ländlichen Arbeiters gesetzlich im Sommer 5 Pence, im Winter 4 Pence ($4\frac{1}{6}$ und $3\frac{1}{3}$ Sgr.), der des Handwerksgesellen (der keine Verköstigung erhielt) 6 und 5 Pence (5 und $4\frac{1}{6}$ Sgr.), Löhne, denen heute in England solche von 2 bis 3, resp. 4 bis 5 Schilling, in den wohlhabendsten Theilen Deutschlands, z. B. in Frankfurt a. M., solche von resp. 1 Fl. 30 Kr. und 2 Fl. 30 Kr. bis 3 Fl. entsprechen, also das resp. Acht- bis Zehnfache des damaligen Betrages. Dabei setzten aber die Statuten derselben Regierung den Preis des Rind- und Schweinefleisches auf einen halben Penny (5 Pf.), den des Pfundes Hammelfleisch auf 3 Farthings ($2\frac{1}{2}$ Pf.) fest, während

2

fette Ochsen um 26 bis 27 Schillinge (8—9 Thaler), fette Hammel um 3⅓ Schilling (1⅑ Thaler), fette Kälber und Lämmer um einen Schilling gekauft wurden. Auf den Landmärkten kostete eine Gans 4 Pence (3⅓ Sgr.), ein Kapaun 3 Pence (2½ Sgr.), eine Henne 2 Pence (1⅔ Sgr.), ein junges Hühnchen 1 Penny (10 Pf.); eine Gallone (beinahe 4 Quart) starken Biers trank der englische Arbeiter für 1 Penny (10 Pf.), eine Gallone französischen oder deutschen Weins kostete 8 Pence (6⅔ Sgr.), eine Gallone spanischen oder portugiesischen Weins 1 Schilling. Weinhändlern, die ihre Vorräthe zurück hielten um den Preis zu steigern, nahm man dieselben noch unter Elisabeth fort und verkaufte sie taxmäßig. Weniger günstig stellte sich das Verhältniß der Getreidepreise, die in Folge der schwierigen Transportverhältnisse und der vielen künstlichen Verkehrsstörungen sich in jähen Wechseln bewegten, je nachdem die näher liegende Landschaft eine gute Ernte oder Mißwachs hatte. Das englische Brodkorn, der Weizen, schwankte in den Jahren 1551 bis 1562 zwischen 5½ und 45 Schillingen der Quarter, während die normale, aber in Mißwachsjahren nicht zu erzwingende Durchschnittstaxe 1 Schilling 8 Pence für den Bushel betrug, also 13 Schilling 4 Pence für den Quarter, zwischen einem Drittel und einem Viertel des höchsten Preises. Daß unter solchen Schwankungen der geringe Mann mehr zu leiden hatte als heute zu Tage, bedarf nicht der Bemerkung, und die gewaltsamen Maßregeln, wie Ausfuhrverbote und ähnliche Beschränkungen des Handels, mit denen die Landesregierung und die localen Autoritäten stets bei der Hand waren, machten das Uebel, wenn es einmal da war, nur ärger. Dafür kam aber dem ländlichen Arbeiter und dem kleinern Farmer, dem Yeoman, die noch in ihrer ganzen, allerdings wenig nationalökonomischen Poesie bestehende Naturalwirthschaft mächtig zu Gute. In großer Ausdehnung, wenn auch unter Elisabeth schon in hartnäckigem Kampfe gegen das andrängende Separirungs-System (England ging uns auch darin um zwei bis drei Jahrhunderte voran), bestanden unter Elisabeth noch Gemeindewälder und Hütungen, an denen auch die Tagelöhner ihren Antheil hatten, und zu jeder geringsten Arbeiterwohnung mußten statutenmäßig 2 Acker Land gehören. Mochten nun immerhin eine Menge Industrie- und

Luxus-Erzeugnisse damals verhältnißmäßig weit höher im Preise stehen als heute, so ergiebt eine Abschätzung aller Verhältnisse immer für den damaligen englischen Handwerker völlige Gleichheit mit seinen günstigst gestellten gegenwärtigen Berufsgenossen, während der ländliche Arbeiter und der kleine Pächter sich einer Wohlhabenheit erfreute, die heute auch in den bevorzugtesten Gegenden Europas nicht erreicht wird, geschweige damals in irgend einem Lande des Continents. „Mein Vater", ließ der berühmte Reformations-Vorkämpfer Hugh Latimer sich um 1570 in einer seiner charakteristischen Predigten vernehmen, „mein Vater war ein Yeoman und hatte gar kein eigenes Land, sondern nur eine Pachtung für 3, höchstens 4 Pfund jährlichen Zins, (also 20 bis 26⅔ Thaler) und davon beackerte er so viel, als ein halbes Dutzend Arbeiter beschickten. Er hatte Weide für 100 Schafe und meine Mutter melkte 30 Kühe. Er war ein streitbarer Mann und gepanzert, er und sein Pferd, wenn er ausritt, des Königs Sold zu nehmen. Ich kann mich erinnern, daß ich seinen Harnisch schnallte, als er aufs Black-Heath-Feld ritt. Er hielt mich zur Schule, und wäre ich ja sonst nicht geschickt geworden, heute vor Königlicher Majestät zu predigen. Er verheirathete meine Schwestern mit fünf Pfund oder 20 Nobles jede, und erzog sie zur Sitte und Gottesfurcht. Er hielt Gastfreiheit für seine armen Nachbarn und manches Almosen gab er den Armen, und das Alles brachte er von der besagten Pachtung zu Wege." So wird es denn auch begreiflich, daß 40 Pfund jährliche Rente zur Nachsuchung des Ritterschlages und damit zum schweren Reiterdienst im Volksheer verpflichteten; und die Einkünfte der Vornehmen, z. B. die 6000 Pfund jährlich, welche unter Heinrich VIII. die beiden reichsten Peers, der Erzbischof von Canterbury und der Herzog von Buckingham einnahmen, erscheinen in ihrer ganzen Bedeutung und rechtfertigen das Erstaunen selbst venetianischer Beobachter über den englischen Reichthum. Der Hofhalt Heinrichs VIII. kostete jährlich 20000 Pfund, der Elisabeths 30000 Pfund. Nicht genug wissen Gesandte und fremde Reisende zu erzählen von dem allgemeinen Wohlleben, von der Pracht des Geräths und der Kleidung, von den herrlichen, überall sich erhebenden Bauten. Das Volk, welches aus den glänzenden Reihen seiner

Krieger, Seefahrer, Gelehrten, Künstler, Männer wie Drake, Raleigh, Bacon, Shakespeare sich erheben sah, stand eben vor allen Dingen auch materiell gar fest und stämmig in seinen eigenen Schuhen. Der Zug kecken Selbstvertrauens, heißblütiger Leidenschaft, üppiger Lebens- und Thatenlust, der Shakespeare's Helden fast durchweg so merkwürdig kennzeichnet, ist eben einfach der Reflex des Lichts, in welchem der Dichter sein Zeitalter schaute. Der Dichter eines Volkes von Hungerleidern schafft so leicht keinen Prinzen Heinrich, keinen Percy, Faulconbridge, Macbeth, keinen Valentin und Benedict, Falstaff und Junker Tobias, auch keine Rosalinde, Viola, Porcia. Wenn wir, z. B. in den Haushalt-Registern der Grafen Norfolk, uns überzeugen, daß damals englische Damen der hochfeinsten Gesellschaft um 7 Uhr Morgens ihren Krug Ale oder Wein zum Roastbeef sich schmecken ließen, so begreift man schon leichter, daß Shakespeare's Heldinnen anders lieben, hassen und scherzen als moderne Kaffee- und Thee-Schwestern. Man rümpfe die Nase über solchen Realismus, wie man wolle. Ohne eine gewisse Wohlhäbigkeit kann eine gesunde, naturwüchsige Sinnlichkeit sich nicht entwickeln, und ohne diese wird es mit der Kunst immer bedenklich bestellt sein. Bei Blümchen-Kaffee mag man moralische Fabeln und erbauliche Lieder dichten; um die Scene zu erschüttern bedarf es bei Dichter und Publikum der vollen, frischen Freude am Leben. Aus jener soliden und gesunden, wenn auch oft genug derben und herben und wesentlich conservativen Grundlage der englischen Gesellschaft rang sich nun seit dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts mit unwiderstehlicher Gewalt das eigentlich schöpferische Element der Neuzeit, der bewegliche, erfinderische, vorwärts strebende Mittelstand empor. Neben dem Yeoman, dem Squire, dem Ritter und dem Baronet kam der Gewerbtreibende, der Kaufmann, der Seefahrer mehr und mehr zu vollwichtiger Geltung. Wie bald hatte man unter dem zuverlässigen Rechtsschutz des Tudor-Regiments die Folgen der Rosenkriege überwunden, jener traurigen Zeit, da Englands Küste wehrlos dalag, während hanseatische und flandrische Flotten das Meer beherrschten! Wie rasch nahm der englische Kaufmann neben dem fremden Mitwerber seine Stelle ein! Zum letzten Male ritten beim Leichenbegängnisse

Heinrichs VII. (1509) die fremdländischen Kaufmannsgilden in herausfordernder Pracht hinter dem Sarge des englischen Königs. Schon unter Heinrich VIII. und Maria sollten sie die englischen Merchants Aventurers überall auf ihrem Wege finden, auf den Fischgründen von Island, in den baltischen Häfen, wie in Flandern und in der Gascogne. Schon 1497—98 hatte der Venetianer Jean Cabot an der Spitze englischen Seevolks das Georgskreuz den Küsten von Labrador, New-Foundland, New-England, bis Virginia hinunter, gezeigt: wenn noch nicht zu unmittelbarem Gewinn und Machtzuwachs, so doch zur Stärkung des Kraftbewußtseins. Um die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts wetteiferte London als Seehafen schon mit Antwerpen, Lissabon und Cadix. Die Theilnahme am niederländischen Kriege weist der ungestümen Thatenlust, die einst der Schrecken Schottlands und Frankreichs war, entschieden den Weg zu höhern Zielen, hinaus auf die „spanische See.“ Und wie trägt das, was da vollbracht wurde, so ganz den leidenschaftlichen, gewaltsamen, aber hochpoetischen Zug, der uns Neuere in der Dramatik des Shakespeare-Zeitalters so fremdartig und doch wieder dämonisch anziehend berührt! Für den modernen Seemann haben des Schiller'schen Berengar Worte: „auf den Wellen ist Alles Welle, auf dem Meer ist kein Eigenthum“, fast einen komischen Beigeschmack. Weiß er sich doch auf den Heerstraßen des Weltmeeres unter so zuverlässiger, polizeilicher Aufsicht, wie auf denen eines normal regierten Landes. Das war im sechszehnten Jahrhundert eine andere Sache. Selbst im baltischen und deutschen Meere war der Schiffer oft genug auf seinen Muth und seine Waffen angewiesen gegen Gewaltthat, nicht nur von handwerksmäßigen Seeräubern, sondern auch von neidischen Concurrenten. Auf dem atlantischen Meer und gar in den westindischen Gewässern aber war Seehandel, Seeraub und Seekrieg geradezu gleichbedeutend geworden, seit Spanien das Monopol des indischen Handels mit allen Mitteln festhielt und sich vermaß, keine fremde Flagge „in seinen Meeren“ zu dulden. Der Britte, der Franzose, der Holländer wurden als Seeräuber behandelt, wenn man sie dort betraf; so nahmen sie denn auch die Freiheit des Seeräubers für sich in Anspruch. Es war ein hochgemuthes, furchtbares Wagen,

was unter Elisabeth die englische, abenteuernde Ueberkraft hinaus trieb, zum Spiel um Leben und Glück; aber der mährchenhafte Gewinn, den glückliche Unternehmer gelegentlich heimbrachten, ließ über die Vielen hinwegsehen, welche nicht zurückgekehrt waren. Die Thaten, durch welche Männer wie Hawkins und Drake berühmt wurden, waren die von Sklavenhändlern, Schmugglern, Freibeutern im großen Styl. Man holte aus Afrika Ladungen von Negern, vertauschte sie in den Colonien gegen Zucker, Indigo, Häute, Perlen, Gold; traf man auf spanische Kriegsschiffe, so galt es das Leben; der Unterliegende hatte keine Gnade zu hoffen; aber den heimkehrenden Sieger erwarteten mit dem Rausch des Ruhmes und der Volksgunst die Genüsse des Reichthums, und das Rechtsgefühl nahm an solch heldenhaftem Hazardspiel so wenig Anstoß, daß selbst die Königin sich wiederholt bei Ausrüstung der Expeditionen mit Geldsummen betheiligte. Als Drake im Jahre 1580 von seinem dreijährigen Beutezuge um die Welt mit freilich nur einem Schiffe (von sechsen), aber mit einer Beute von 800,000 Pfund Sterling, (nach heutigem Werthe reichlich dreißig Millionen Thalern gleich zu achten), zurückkehrte, schlug die Königin den Seeräuber zum Ritter und strich fröhlich ihren Gewinn-Antheil ein. Achtzigtausend Pfund aber bekam — der spanische Gesandte, der das Ganze beanspruchte, weil England mit seinem Herrn nicht im Kriege sei. Als dann gar der offene Entscheidungskampf ausgebrochen und die Armada verunglückt war, schlug der waghalsige Unternehmungsgeist gar in lichten Flammen empor. Die glänzenden Häupter des Volks, Männer wie Essex, Southampton, Norris schlossen sich unbedenklich den eigentlichen, wettergehärteten Seewölfen an. Es ging ein Sturm des übermüthigen Selbstgefühls durch die Nation, dem ein südeuropäisches, romanisches Volk vielleicht erlegen wäre. Aber das kühle Angelsachsenblut, der gesunde, klare Menschenverstand und die germanische Arbeits-Freude des englischen Volks bestand die Krisis. Ueber und unter den abenteuernden Seezügen entwickelte sich zusehends der solide, regelmäßige Handel und der gediegene Wohlstand der mittlern Classen, die schon seit Heinrich VII. und Heinrich VIII. gegen die alten Ordnungen der Gesellschaft mächtig andrängten. Weite Breschen riß das schnell anwachsende städtische

Capital in den feudalen Grundbesitz, und durch rationellen Betrieb suchte man das Gesetz zu umgehen, welches, wie oben ausgeführt, aus Gründen der hohen Politik, nicht der Volkswirthschaft, durchaus auf der Seite des Arbeiters gegen die Grundrente stand. Die wiederholten Statuten gegen die großen Schafheerden, gegen das Eingehen der Farmen (das „Einschlachten der Bauergüter", würden wir sagen) bezeugen den Beginn der wirthschaftlichen Reaction. Gleichzeitig hob sich mächtig das städtische Gewerbe zur Concurrenz mit dem Auslande. Schon Maria beschränkte die Hanseaten (1553—1558), Elisabeth nahm ihnen vollständig ihr Vorrecht, und der englische Tuchweber, der englische Kaufmann ward selbstständig, während gleichzeitig seine alten übermüthigen Mitbewerber in Flandern und Belgien dem Religionskriege erlagen. Zusehends wuchs namentlich der Reichthum der englischen Hauptstadt, die in Elisabeths Zeit mit ihren 300000 Einwohnern, ihren stattlichen Königs- und Adels-Palästen, ihren behäbigen, aus Eichenbalken gezimmerten Bürgerhäusern, ihren trefflichen Gasthöfen und ihren zahlreichen Theatern schon anerkannt allen europäischen Städten voraus war.

Und die religiösen Zustände?

Drei Jahre ehe Luther seine Sätze in Wittenberg anschlug, erhob sich die öffentliche Meinung in London gegen die Geistlichkeit, wegen eines im Gefängniß des Lollards-Tower gestorbenen Kaufmanns, den man ermordet glaubte. Der Bischof verlangte eine Special-Jury, denn, meinte er, das gemeine Volk hege die stärksten Vorurtheile gegen den geistlichen Stand und ein Geistlicher habe vor einem Laientribunal keine Aussicht auf ehrliches Spiel. Die Londoner Geschwornen hegten einen solchen Groll gegen die Kirche, daß, wenn Abel ein Priester wäre, sie ihn des Mordes Kains schuldig finden würden. So fand die Reformation durchaus keine bigotten Katholiken auf den britischen Inseln — aber vielleicht eben darum konnte sie die Engländer nicht plötzlich in eifrige Protestanten verwandeln. Man war sich der innern Gegensätze der beiden Kirchen anfangs nur unvollkommen bewußt. Man freute sich über den König, der die Mönche schröpfte — aber ob beim Abendmahl das Brod sich verwandle oder nicht, ob es Abgötterei sei, die Heiligen

anzurufen, ob Gott oder der Priester die Sünden vergebe, darüber machte man sich wenig ernste Gedanken. Im Allgemeinen hielt sich das Volk an jene wesentlichen Grundlehren des Christenthums, die allen Kirchen gemein sind. Die Engländer waren zuweilen Katholiken, zuweilen Protestanten, zuweilen Etwas von Beiden. Macaulay vergleicht sie mit jenen englisch-schottischen Grenzbewohnern, deren Politik Walter Scott in die Verse zusammen faßt:

„Sie suchten Rindfleisch, dessen Saft
Alt-England so wie Schottland schafft." —

und deren Jeder sagen konnte:

„Neunmal in Acht ich bin,
Von Schottlands König, Englands Königin." —

Um die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts schrieb der Kardinal Bentivoglio nach Rom, er rechne in England etwa ein Dreißigstel eifrige Katholiken, vier Fünftel des Volkes aber halte er für so gesonnen, daß sie ohne Widerstand den protestantischen oder den katholischen Gottesdienst besuchen würden, wie die Regierung es wünsche. Den Rest hätten dann die eifrigen Anhänger der Reformation gebildet.

Es liegt auf der Hand, wie diese Stimmung der Geister dem dramatischen Dichter zu Gute kommen mußte, dessen Beruf es ist, die ganze Mannigfaltigkeit des Lebens einzufassen in den Rahmen des Kunstwerkes, das Menschliche, das Schöne und das Bedeutende aufzusuchen in allen Parteien, in allen Formen der Bildung und des Bewußtseins, und es darzustellen, nicht mit der Zungenfertigkeit des für seine Partei fechtenden Advocaten, sondern mit der Klarheit und Würde des die Herzen durchschauenden Richters. Shakespeare's großartig ruhige und unbefangene Anschauung religiöser Fragen wäre in Wittenberg so unmöglich gewesen, als in Rom. Sie war natürlich in einem Lande, dessen kirchliche Bewegung für den Augenblick die Tiefen des Volksgeistes noch nicht erfaßt hatte, während ein überreiches Leben auf allen andern Gebieten der geistigen Arbeit das Interesse theilte und bei den begünstigten Ständen jene harmonische Ausbildung aller Kräfte förderte, die nun einmal, wie die Mutter des Schönen, so auch das Element ist, in welchem dessen Würdigung und Genuß ausschließlich gedeiht.

Es ist hier nämlich die Erinnerung an einen ganz besondern Vorzug nicht zu unterlassen, welchen die englischen Dichter und Künstler des sechszehnten Jahrhunderts den gesellschaftlichen Zuständen ihres Vaterlandes verdankten. Ich meine die ungewöhnliche, geistige Regsamkeit der englischen Aristokratie, ihre zum Theil großartig liberale Theilnahme an Allem, was Wissen und Bildung, was namentlich den literarischen Ruhm ihres Vaterlandes zu befördern versprach. Es war, als ob die ganze geistige Energie, mit der dieser stolze, glänzende Adel sein Recht und mit ihm das der Gemeinen Jahrhunderte lang gegen die Krone vertheidigt hatte, nach vorläufiger Unterbrechung der politischen Kämpfe dem neu erwachten Kampfe der Geister sich zuwendete, um auch in der neuen Ordnung der Dinge eben eine Aristokratie im besten Sinne des Wortes zu bleiben: d. h. nicht eine im Genuß von Vorrechten unthätig dahin lebende Kaste, sondern die Krone und Blüthe des Volkslebens, eine geordnete und wehrhafte Gemeinschaft aller unabhängigen, über das Gemeine hervorragenden Existenzen. Früh und mit Eifer hatte sich der englische Adel an der Wiedererweckung der classischen Studien betheiligt. Schon in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts war Humphrey von Gloster, Heinrichs VI. Oheim, ein Mäcen gelehrter Italiener. Titus Livius aus Forli stand in seinem Dienste, Leonardo Aretino widmete ihm seine Politik des Aristoteles. Das schwere Unglück des Bürgerkrieges hielt den frommen und gelehrten Heinrich VI. von eifriger Fürsorge für die Studien nicht ab. Eton bei Windsor, die classische Stätte englisch-aristokratischer Erziehung, war seine Schöpfung und seine Freude. In Cambridge wurde Kings College, in Oxford das Lincolns-, Aller-Seelen- und Magdalenen-Collegium gegründet. Die Rohheit und Bettelhaftigkeit, welche viele englische Studenten damals noch mit ihren festländischen Commilitonen theilten, machte allmählich einer anständigen Wohlhäbigkeit und einem frischen geistigen Aufstreben Platz. Mehr und mehr wurde Kenntniß der alten Sprachen, des Französischen, Italienischen, selbst der Musik (die Passion des sechszehnten Jahrhunderts), für gut erzogene Gentlemen nothwendig erachtet, und die häufigen Reisen nach Italien thaten das Ihrige, um den Sinn für Kunst und Wissenschaft zu befördern. Das erste

englische Buch druckte 1471 William Caxton (in Gent), der als Kaufmann in Holland die Kunst Guttenbergs kennen gelernt hatte, welche damals ihren weltumgestaltenden Triumphzug begann. Es war, charakteristisch genug, weder eine Erbauungsschrift noch ein Classiker, sondern „the Recuyell of the Histories of Troye," nach dem Französischen des Raoul le Febvre (eine der Quellen von Shakespeare's Troilus und Cressida), und drei Jahre später (1474) folgte ihm, aus Caxton's wackrer Druckerei, ein — Schachbuch. Als Caxton 1491 starb, hatten an 60 Bücher seine Presse verlassen. Und in mächtiger Zunahme sind die Studien unter Heinrich VIII. und das ganze Jahrhundert hindurch vornämlich in den vornehmen, weltmännischen Kreisen geblieben. „O seltsame Aenderung der menschlichen Dinge," schrieb schon Erasmus, als er England besuchte; „früher war das Herz der Gelehrsamkeit unter den Dienern der Kirche. Jetzt, während jene meistens sich selbst aufgeben, dem Bauche, der Wollust, dem Gelde dienen, ist die Liebe zur Gelehrsamkeit von ihnen zu den Fürsten, dem Hof und dem Adel übergegangen. Müssen wir nicht mit Recht uns schämen? Die Feste der Priester und Gottesgelehrten sind in Wein ersäuft, mit närrischen Zoten erfüllt, erschallen von maßlosem Lärm und Geschrei; fließen über von schändlichem Aergerniß und Geklatsch, während man an den fürstlichen Tafeln sittsame Gespräche führt über Dinge, die zur Gelehrsamkeit und Frömmigkeit beitragen." In Elisabeths Zeit war die Kenntniß der alten Sprachen bereits Gemeingut des hohen englischen Adels, von dessen Besitz auch die Damen keinesweges sich ausschlossen. Elisabeth selbst sprach fertig Latein, sie hatte das neue Testament und den Plato in der Ursprache gelesen; die schöne, unglückliche Jane Gray, Roger Ashams beste Schülerin, trieb in theologischen Disputationen gelehrte Prälaten brav in die Enge. Die stolzesten Häupter des Adels verschmähten es nicht, nach literarischem Ruf zu streben. Thomas Wyat und Graf Surrey, Anna Boleyns romantische Liebe, wetteiferten mit den italienischen Sonettisten; des glänzenden, hochherzigen Sidney „Arcadia" brachte die Pastoralpoesie in England zu Ehren; Thomas Sackville (Lord Buckhurst) beschenkte die englische Bühne mit dem ersten regelmäßigen Trauerspiel, dem Ferrex und Porrex; seinem „Fürsten-

spiegel“ (Miror of Magistrates) verdanken Shakespeare's Historien, sowie das gesammte Drama der Zeit, eine Fülle von Ideen und von würdigster patriotischer Anregung. Wir werden später sehen, wie die englische Schauspielkunst recht eigentlich unter dem Schutze des hohen Adels gedieh. Von den Universitäten griff die lateinische Bildung in die allmählich sich mehrenden „Grammatischen Schulen“ der Städte hinüber, in denen die Kinder des Kaufmannes, des bürgerlichen Gutsbesitzers, des bessern Handwerkers sich ihre Kenntnisse holten und deren einer denn auch Shakespeare sein bischen Schulgelehrsamkeit verdankte. Man lernte in weiteren Kreisen wenigstens schätzen, anerkennen, was nur die Auserwählten besaßen und verstanden. Während Kanzeln, Parlaments- und Gerichts-Säle von lateinischen Citaten wiederhallten, während in niederen Regionen so mancher Holofernes sich breit machte „mit den Leckerbißlein, so da erzielet werden in Büchern“, wurden lateinische Brocken, mythologische Anspielungen, gesuchte Vergleiche auch in der gewöhnlichen Unterhaltung „geistreicher Leute“ Brauch und Mißbrauch. „Liebes Leid und Lust“, „Sommernachtstraum“, „Lustige Weiber“ und die frühesten Historien Shakespeare's lassen diesen Zug der Zeit, in Scherz und Ernst, trefflich erkennen. Mythologische Mummereien und allegorische Masken gehörten seit Heinrichs VIII. Zeit und namentlich unter Elisabeth zur unerläßlichen Würze aller Schaustellungen, Aufzüge und Feste, wobei dann Diana und ihre Nymphen zu Ehren der „jungfräulichen Königin“ gut herhalten mußten. Während aber England darin dem allgemeinen Zuge der Zeit folgte, bewährte es die Reife und Stärke seines nationalen Geistes durch eine merkwürdige Selbständigkeit, welche es (im scharfen Gegensatz gegen Deutschland), inmitten dieser Fluth fremdländischer Bildungselemente, antiker, französischer und italienischer, zu bewahren verstand. Bei uns sind drei Jahrhunderte classischer Studien dahin gegangen, ehe das deutsche Volk von Voß seinen Homer erhielt. England hat sich den Vater des classischen Heldengesanges schon zu Elisabeths Zeit (in Chapmans wahrhaft volksthümlicher Uebersetzung) zu eigen gemacht, und in das gleiche Verhältniß ächt nationaler Assimilirung trat man zu Plutarch, der Urquelle der rhetorisch-idealisirenden Auffassung des Alterthums, durch die dem Franzosen Amyot glücklich

nachgeahmte Uebersetzung von North. Und während man so von vornherein das Beste des Alterthums zu englischem Familiengut machte, auch dem Ungelehrten genießbar und zugänglich, war man weit entfernt, der schlichten, ursprünglichen vaterländischen Ueberlieferung, in Schrift und Leben, in vornehmem Bildungsdünkel den Rücken zu kehren. Mitten in der Hochfluth classischer und italienischer Bildungsanregungen, wie die sechsziger und siebziger Jahre sie brachten, behielt der alte Chaucer, behielt vor Allem der unvergleichliche altenglische Schatz von Balladen und Volksliedern seine volle Wirksamkeit. Mächtig lebte in allen Classen, zumal in dem wohlhäbigen Landvolk, die fröhliche Sitte, der Glaube und Aberglaube des alten, romantischen England fort, durch die höhere Bildung des reformatorischen Jahrhunderts nur gemildert, aber nicht gebrochen. Noch tanzte das Landvolk um die Maibäume, wenn Robin Hood, die Maikönigin Mariana, Puck, Little John, mit dem Dragon und dem Hobby Horse in grotesk fröhlichem Zuge den Frühling einholten. Noch galt es nicht für Sünde, sich in „den heiligen zwölf Nächten" zwischen Weihnachten und Epiphanias, zumal am Sylvester und am Tage der drei Könige selbst, mit lustiger Mummerei zu ergötzen. Von dem mächtigen Zuge der Zeit zu dramatischer Abbildung des Lebens wird in der nächsten Vorlesungausführlich die Rede sein. Lebendig in Phantasie, Sitte und Redeweise des Volks, wenn auch der alten Schrecken meist entkleidet, war der uralte, sächsische und celtische Aberglaube; jeder Kirchhof hatte seinen Geist, Feen und Elfen webten in den Hainen; Zaubrer, Hexen und Kobolde trieben ihren Spuk, und während man dieser ganzen bunten und phantastischen Welt mit süßen Schauern, oder humoristischem Behagen sich erfreute, war man doch weit entfernt davon, sich die Schreckgestalten einer finstern theologischen Dämonologie über den Kopf wachsen zu lassen. Wir verweisen für Näheres hierüber auf die Vorlesung über Macbeth. Und wenn, wie oben gezeigt wurde, die socialen Gewalten des Mittelalters sich zu zersetzen begannen, um der aufschießenden Saat des modernen, freien Menschenthums Raum zu geben: wenn Ritterthum und Corporationen sich unter das nationale Königthum beugten, das Capital die feudalen Schutzwehren der Arbeit zu durchbrechen begann: so waren doch die malerischen, bunten,

prächtigen Lebensformen der altenglischen Gesellschaft noch vollständig erhalten. Nie hatte man in England prächtigere Turniere gesehen, nie so reiche, phantastische Aufzüge, als bei den Festen Elisabeths. Es ging, bei aller reichen und tiefen Geistesarbeit ein starker Zug sinnlicher naturwüchsiger Lebensfreude durch diese zwar aufstrebende, aber von ihrer Vergangenheit noch nicht gewaltsam gelöste Gesellschaft. „Von Freiheit im modernen Sinne“, um mit Froude zu sprechen, „von dem Rechte Jedermanns, mit seinem Eigenthum und mit sich selbst zu thun, was er will“, war allerdings noch wenig die Rede. Aber dafür war der Kampf der Interessen überall durch Sitte und Gesetzgebung gemildert, die auf Billigkeit beruhte, und der Mehrzahl, das heißt den ordnungsmäßig eingereihten Mitgliedern der Stände, Gemeinden, Innungen, Corporationen aller Art eine Sicherheit und Behäbigkeit gewährte, von der wir Neuern Nichts wissen.*) Die aufdämmernden Horizonte einer neuen Zeit erhoben und veredelten die Empfindung eines Geschlechts, dem die harten Kämpfe und Entbehrungen, mit welchen der Eintritt in das

*) Freilich entsprach diesem Schutz eine furchtbare Härte gegen die draußen Stehenden. Die poetische Gastfreundschaft der guten alten Zeit hat ihre natürliche Kehrseite in den barbarischen Strafgesetzen gegen arbeitsscheues, vagabundirendes Volk, gegen den recht- und friedlosen Landläufer. Seit dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, in dem Maße als die mittelalterliche Ordnung der Gesellschaft sich zu lockern begann, als die Klöster entarteten, Handel und Gewerbe zunahmen, das bewegliche Capital mit befestigtem Grundbesitz den Wettkampf begann, wurde das Armenwesen für England eine brennende Frage. Im Jahre 1531 verordnete ein Statut Heinrichs VIII., daß man arbeitsunfähigen Personen Bettelbriefe für den Bezirk der Gemeinde geben, Contravenienten aber (d. h. Bettler aus fremden Gemeinden) in den Stock setzen oder nackend auspeitschen solle. Kräftige, arbeitsscheue Vagabunden sollen nackend an die Karre gebunden und zum Ort hinaus gepeischt werden. Dann erhalten sie einen Bettelbrief als Zwangspaß zur Rückkehr in ihre Heimath. Bettelmönche, Gaukler, Wahrsager werden mit der Peitsche, im Rückfall mit dem Pranger und Ohrenabschneiden bedroht. Fünf Jahre später (1536) wird die Wohlthätigkeit der Gemeinden noch strenger geregelt, für Vagabunden aber beim dritten Rückfall der Galgen in Aussicht gestellt: und nach diesem Gesetze ist man 60 Jahre hindurch thatsächlich vorgegangen. Das ist so die Kehrseite des patriarchalischen Staatswesens.

gelobte Land einer höhern Culturstufe erkauft werden sollte, das fröhliche Behagen des nationalen Jugendalters noch nicht von der Stirne verwischt hatten. Das England, dessen letzte und herrlichste Blüthe sich in Shakespeare erschloß, war dem Jünglinge vergleichbar, der mit hochschwellendem Selbstgefühl männlicher Selbstständigkeit zustrebt und noch nicht ahnt, was diese ihn kosten wird. Das Leben war tief und mächtig erregt; aber mehr durch reale Interessen, durch Gefühl und Phantasie, als durch die Gewalt des abstracten Gedankens. Das ist an sich und überall die Atmosphäre, in der der Dichter gedeiht. Wie sehr sie aber gerade der Form der Shakespeare'schen Dichtung zu Gute kam, wie die Zeit auf Entwickelung des Drama's hindrängte, welche Anregungen und Vorbilder sie Shakespeare entgegen brachte, davon wird demnächst zu berichten sein.

Zweite Vorlesung.

Das Drama des Mittelalters.

Wenn es wahr ist, daß Poesie in ihrem innersten Wesen die sinnliche Erscheinung des Geistes ist, so wird unter ihren mannigfachen Formen die des Drama's sich stets in erster Reihe der Schätzung behaupten. Mit dem Epos wetteifernd in der Aufgabe, nicht eine einzelne Stimmung des Gemüthes, eine einzelne Offenbarung des Gedankens, sondern die Gesammtheit menschlichen, das heißt vom Geiste bewegten Lebens künstlerisch zu gestalten, — darauf angewiesen, durch tiefe und lebendige Kraft zu ersetzen, was es an majestätischer Ausbreitung entbehren muß, übertrifft das Drama jede andere Darstellungsform in unmittelbarer Gewalt der sinnlichen Wirkung, in reicher Mannigfaltigkeit der ihm zu Gebote stehenden Formen des Ausdrucks.

So ist es denn nicht auffallend, daß hohe Blüthe dieser Kunstform von je mit energischer Entwickelung des nationalen Lebens zusammen fiel, während die Erfahrung der gesammten Literaturgeschichte uns keineswegs gestattet, den Rückschluß zu machen. Wir finden bei Alten und Neuern lange, blühende Epochen, welche diese Kunstform entweder nicht kannten, oder ihr doch keine Aufmerksamkeit schenkten. Das Drama ist eben mehr als jede andere poetische Form von Verhältnissen abhängig, die der Künstler als gegebene hinnehmen muß. Der lyrische Dichter findet in der Einsamkeit seine seelenvollsten Klänge, dem Erzähler genügt ein Kreis Unterhaltung suchender Menschen für die Geltendmachung seines Talents.

Der Dramatiker allein ist wesentlich auf fremden guten Willen und auf fremdes Talent gewiesen, um sein Werk zur Geltung zu bringen. Die Ausbildung dramatischer Künstler aber, und nun gar die dauernde, würdige Unterhaltung eines so complicirten Kunst-Institutes wie ein Theater, setzt eine Verbreitung und Nachhaltigkeit des künstlerischen Interesses selbst bei den Massen voraus, wie sie immer nur das Erzeugniß ganz besonders günstiger Verhältnisse sein kann. Und überdies ist die Wirkung der scenischen Darstellung eine so mächtige, daß sie den Künstler nothwendig zu den Gewalten, welche die Gesellschaft beherrschen, in ganz bestimmte Beziehungen bringt. Staat und Kirche haben sich von je um die Bühne bekümmert. Die letztere zumal hat an ihr jene alte Fabel von Achilles Lanze zur Wahrheit gemacht, deren Schaft die Kraft hatte, die Wunden zu heilen, welche die Spitze geschlagen. Sie vernichtete das durchweg heidnisch-religiöse Drama der Griechen, um nach beinahe tausendjähriger Unterbrechung die Mutter und Beschützerin neuer, reicherer und mannigfaltigerer Kunstformen zu werden.

Unsere so natürliche und berechtigte Ehrfurcht vor den Erinnerungen an den unvergänglich leuchtenden hellenischen Geistesfrühling darf uns nicht verleiten, hier den oft gehörten Vorwurf zu wiederholen, als hätte die altchristliche Kirche die klassische Geistesbildung geknickt, wie sie später den Lebensnerv heimischer Poesie bei den germanischen Völkern zu durchschneiden bemüht war. Jene Schauspiele, gegen welche Athenagoras, Tertullian, Cyprian und so viele andere Kirchenväter eiferten, sie verriethen kaum noch ihre Abkunft von den hoch-religiösen Dichtungen des Aeschylus, von des Sophocles ideal-verklärten Darstellungen menschlicher Geistesgröße und menschlichen Leidens und von den rührenden Seelengemälden des Euripides. Die Darstellungen, welche das Anathem der Kirche traf, überboten an verlockendem Sinnenkitzel und wüster Gedankenlosigkeit Alles, was die zum Dienst des goldenen Kalbes herab gesunkene Kunst seitdem der Geistesträgheit einer alternden Gesellschaft zu bieten wagte. Schon zu Nero's-Zeit mußte die Pracht der Scene, die Masse der auftretenden Statisten, Hunderte von Pferden, Elephanten und anderm Gethier den Verfall der Kunst des Roscius verdecken — und seitdem wurde das Theater mehr und mehr der

Ort, wo eine an Gott und an sich selbst verzweifelnde Gesellschaft sich in wüstem Sinnenkitzel berauschte. Es mußte gleichwol der Einbruch der Barbaren hinzu kommen, ehe die aus allen Fugen gegangene römische Welt ihrer Lieblingslust gänzlich entsagte. In dem christlichen Konstantinopel bestieg noch eine berüchtigte Schauspielerin den Kaiserthron, als die künstlerischen Genüsse des mächtigsten abendländischen Hofes, des von Paris, längst auf einen Flötenspieler zurück geführt waren, den Chlodwig zur Freude seines Alters sich aus Rom kommen ließ. Noch im vierten Jahrhundert machte ein Bischof von Trier es seinen Mitbürgern zum Vorwurf, daß, nach Verwüstung ihrer Stadt durch die Barbaren, ihre erste Bitte an den Kaiser die Herstellung des Theaters betraf. Es mußte eben Alles zusammen brechen, das Palatium und das Praetorium neben dem Circus, bis der christliche Glockenthurm und die Warte des germanischen Ritters allein hervor ragten aus der allgemeinen Zerstörung.

Es ist aber eine eigne Sache um den Kampf mit der Natur, der Völker wie des Einzelnen. Durch entfesselte Leidenschaft oder durch Erschlaffung in ihrer gesunden Entwickelung gestört, beugt sie sich willig eine Zeit lang dem Machtgebot des Geistes. Es giebt keine Buße, keine Entbehrung, der eine durch Genuß entnervte Gesellschaft sich nicht unterzöge, wenn die sittlichen Gewalten des Menschenherzens in der Form eines folgerichtigen, scharf ausgeprägten Princips ihre Stimme erheben. Und je schärfer, je härter, je einseitiger die neue Lehre, um so sicherer ist sie dann, die widerstrebende Natur zu unterjochen. Der Ausschweifende findet zuletzt eine geheime Wollust in der unbedingten Entsagung. Nun stähle sich aber in langer Entbehrung die geschwächte Kraft — und früher oder später tritt der Zeitpunkt ein, da die geknechtete Natur ihre Rechte zurück fordert, und zwar um so ungestümer und maßloser, je strenger der Zwang war, dem sie sich beugte.

Die katholische Kirche, — wie sie denn seit dem Untergange des alten Rom ohne Vergleich die vollendetste Schöpfung menschlichen Herrschergeistes genannt werden darf — sie hat dieser Wahrnehmung sich niemals verschlossen. In tief berechnender Weisheit öffnete sie klüglich ihre Ventile, als die überhand nehmende Gewalt

der elementaren Bewegungskraft den Gang der Maschine bedrohte. Sie stellte den Carneval neben die Fasten, das Narrenfest neben das Ketzergericht, die heitere Pracht des Osterfestes neben die Kasteiungen der Charwoche. Sie ließ ihre Kinder spielen und kargte nicht mit Nüssen und Zuckerbrod, aber sie sorgte dafür, daß während des tollsten Lärms die Ruthe hinter dem Spiegel hervor sah.

Um kurz zur Sache zu kommen: In der Pracht des Gottesdienstes, in der Ausgelassenheit der Freudenfeste, welche den Bußübungen voran gingen und folgten, ersetzte die Kirche des Mittelalters den Enkeln die dramatischen Aufregungen, welche sie den Vorfahren entzogen hatte. Das Drama, welches der Selbstüberhebung der hellenischen Heiden einst die rächende Macht des Schicksals entgegen hielt, es trat in den Dienst des christlichen Gottes. Es ließ eine gläubige und schaulustige Menge mit Augen sehen, was der Mund des Priesters verkündigte und was das Herz in seinen Tiefen bewegte: die Geburt, das Leben, den Opfertod des Mensch gewordenen Gottes. Die Mysterien einer noch lebendigen und Wunder des Glaubens wirkenden Religion traten hervor aus dem geheimnißvollen Dunkel altehrwürdiger Ueberlieferung, sie nahmen Farbe und Gestalt an und erneuerten vor dem Auge einer gläubigen Menge die Offenbarungen des lebendigen Gottes.

Es ist ein weiter Weg von dem byzantinischen Priester, der das Evangelium oder die Heiligenlegende vortrug, während die zuhörende Gemeinde sich an dem entsprechenden Bilde auf der Rückseite seines Buches erfreute, bis zu Shakespeare's Hamlet und Julius Caesar; und doch läßt sich auf diesem Wege jede Etappe verfolgen. Wie einst die altgriechische Tragödie, begann ein Jahrtausend später das christliche Drama mit naiven Versuchen, dem Gottesdienste mehr sinnliche Anschaulichkeit zu geben; was die Sagen der Stammheroen und der vaterländischen Götter für den Hellenen, das war das Evangelium und die Heiligen- und Märtyrer-Legende für die Phantasie des „christlichen Volks".*) Schon früh, zu Gregor's des

*) Wer über das mittelalterlich-christliche Drama sich näher unterrichten will, vergleiche: Mone: Schauspiele des Mittelalters. Karlsruhe 1846. E. Devrient: Geschichte der deutschen Schauspiel-

Großen Zeit, gegen Ende des sechsten Jahrhunderts, ging ein dramatischer Zug, der an die Formen der antiken Tragödie mit ihren Chorgesängen erinnert, durch die Ceremonien der christlichen Messe. Die Sequenzen und Prosen, poetische, theils gesungene, theils gesprochene Zusätze zu dem heiligen Text, brachten die kirchlichen Ueberlieferungen und Formen in erwärmende Berührung mit dem dichterisch aufstrebenden, durch und durch religiösen Geiste der Zeit, und an hohen Festtagen zumal gewann der Gottesdienst allmählich durch den Wechsel von Chören und Recitativen eine oratoriumähnliche Form, wie sie im Ufficio della Settimana Santa in Rom noch besteht und durch Bach's Matthäus-Passion für uns ihren classischen Ausdruck empfangen hat. Aber auch die Schaulust durfte nicht leer ausgehen bei einem Cultus, der das ganze geistige Leben der Zeit zusammen faßte und beherrschte. Bildete die Gestalt des am Kreuze sterbenden Gottes von Anfang an das sinnlich-geistige Einigungszeichen der Christengemeinde, so war es natürlich, daß dieselbe Alles beherrschend in den Vordergrund trat, wenn die Gemeinde sich zu besonders andächtiger Feier jenes Mysteriums versammelte. Um das Crucifix vereinigten sich am Charfreitage die Sänger, und unter dem Eindruck ihrer verhallenden Chöre ging, ähnlich wie noch heute in vielen Kirchen des alten Cultus, die Nachahmung der Grablegung vor sich. Dann folgt am frühen Morgen des Ostersonntages die Klage der frommen Weiber, die den Herrn zu suchen kommen, die frohe Botschaft des Engels, „Christ ist erstanden", die jubelnde Auferstehungs-Procession durch die Kirche. Das wunderbar ergreifende Einsetzen des Oster-

kunst. Band 1. Leipzig 1848. K. Hase: Das geistliche Schauspiel. Leipzig 1858. — L. J. N. Monmerqué et Francisque Michel: Théâtre français au moyen-âge. Paris 1839. Viollet le Duc: Ancien théâtre français ou collection des ouvrages dramatiques depuis les mystères jusqu'à Corneille. — J. P. Collier: The history of english dramatic poetry. London 1831. Th. Wright: Early mysteries and other latin poems of the twelfth and thirteenth centuries. London 1844. — The Townely Mysteries. London 1836. The Chester plays. Ed. by Th. Wright. 1843. Ludus Coventriae: A collection of mysteries. Ed. by J. O. Halliwell. 1841. W. Mariotto: A collection of english miracle-plays or mysteries. Basil. 1838.

Hymnus in Göthe's Faust ist, wie jeder Kenner des katholischen Ritus weiß, durchaus idealisirte Nachbildung jener hochpoetischen „mächtig-gelinden Himmelstöne", an denen sich seit anderthalbtausend Jahren Millionen von Herzen aufgerichtet haben. Zunächst diesen Haupt- und Ur-Mysterien des christlichen Cultus standen an sinnlicher Macht die Gebräuche und Ueberlieferungen der Weihnachtszeit, und auf germanischem Volksboden verflochten sich gerade diese bald genug mit den lieben Erinnerungen der alten, fröhlichen Julzeit zu einem wundersamen Festkranze sinnlich-übersinnlicher Feier-Gebräuche. Die strenge Religion der Weltverleugnung durfte ihren neu gewonnenen, nordischen Söhnen die Andacht und den Frieden jener hochheiligen „zwölf Nächte" nicht nehmen, in denen einst die Himmlischen herab stiegen, um den deutschen Heerd, das deutsche Heimwesen zu segnen, wo mit der Auferstehung Balders, des Sonnengottes, aller unheimliche Zauber die Macht verlor und den guten, segnenden Gewalten Platz machen mußte:

„Sie sagen, immer wenn die Jahrzeit naht,
Wo man des Heilands Ankunft feiert, singe
Die ganze Nacht durch dieser frühe Vogel (der Hahn).
Dann darf kein Geist umhergehn, sagen sie,
Die Nächte sind gesund, dann trifft kein Stern,
Kein Elfe faht, noch mögen Hexen zaubern:
So gnadenvoll und heilig ist die Zeit."

So lebten diese Erinnerungen noch in Shakespeare's Tagen im englischen Bewußtsein und Brauch. Die Kirche aber ersetzte Wodan und Thor und Freya, und Hertha weislich durch die drei anbetenden Könige aus dem Morgenlande, durch das Christuskind in der Krippe, durch die andächtige Freude der Hirten und das himmlische Loblied der Engel. Kaum daß Wodans heiliges Roß als „Neujahrsschimmel" sich im Volksbrauch erhielt, während der Gott selbst als Knecht Ruprecht das Gewand der Niedrigkeit anlegen mußte. Maskirte Prozessionen, in denen, namentlich um die Osterzeit, die ganze wohlbekannte Schaar der Helden und Träger biblischer und legendenhafter Ueberlieferung vor dem Volk paradirte, bildeten die nächste, vorbereitende Zwischenstufe, und als dann die Zeit erfüllt war, als im Beginn des zweiten Jahrhunderts alle Formen des Lebens, jeder Gebrauch, jede Sitte, alles Denken und

Thun der abendländischen Bevölkerungen die Züge der triumphirenden Kirche zurück strahlte, krystallisirten diese Elemente eines neuen Kunstlebens in den ersten Versuchen des christlichen Dramas. Dieselben tragen überall wesentlich gleichartige Züge, in Frankreich, Deutschland, England, Spanien, Italien, den Ton aber gab unzweifelhaft das Land der Langue d'Oc an, wo in der fast ungemischt romanisch-celtischen Bevölkerung, unter glücklichen Einflüssen des herrlichen Klimas und verhältnißmäßiger socialer Sicherheit, die Bildung des Mittelalters überhaupt ihre ersten Kunstblüthen trieb. Einer der frühesten Versuche der dort geborenen neuen Kunst liegt in dem ersten Stücke der Sammlung von Monnerqué und Michel vor uns, das Spiel von den weisen und thörichten Jungfrauen. Es trägt noch ganz den Charakter des aus der Liturgie so eben sich empor ringenden Oratoriums. In lateinischem Gesange heben die frommen Weiber an: Ubi est Christus, meus dominus et filius excelsus? Eamus videre sepulcrum. Das wäre also der Eingang eines Osterspiels. Ebenfalls lateinisch antwortet der Engel fast mit den Worten des Evangeliums, und dann singt der Sponsus, der himmlische Bräutigam, im Ton der alten Sequenzen:

Adest sponsus qui est Christus,
Vigilate, virgines;
Pro adventu ejus gaudent
Et gaudebunt homines;
Venit enim liberare
Gentium origines,
Quas per primam sibi matrem
Subjugarunt daemones.

Man sieht, die galiläischen Weiber und die Jungfrauen des Gleichnisses fließen dem frommen Dichter unvermerkt in einander, und der eben erstandene Christus fällt naiver Weise in den Ton des theologischen Docenten. Er trägt den ganzen Katechismus in nuce vor und rechnet sich schließlich im Eifer seiner Andacht immer selbst mit zu den Erlösten. Im nächsten Gesange haben die galiläischen Weiber schon provençalisch gelernt und wiederholen als weise „Jungfrauen" ihren „thörichten Genossinnen" die eben gehörten Lehren in volksthümlichem Liede. Die „thörichten Jungfrauen" bitten in lateinischem Gesange um Oel, die klugen schlagen es ab und weisen

jene an die eben auftretenden Kaufleute." Aber auch da giebt's keine Hülfe. Christus spricht lateinisch das Urtheil: Amen dico, vos ignosco, nam caretis lumine und fügt in der Volkssprache ein kräftiges „Scheert euch zur Hölle" hinzu, worauf dann der Knalleffect der Execution nicht ausbleibt: „Modo accipiant eos daemones, et praecipitentur in infernum" heißt die Spielweisung. „Jetzt sollen die Teufel sie fassen und in die Hölle werfen." Wie sehr diese Procedur dem Zeitgeschmacke entsprach, beweist auch jenes von Luzarche 1854 herausgegebene anglonormännische Spiel von „Adam", wo alle Spieler der Teufel holt, selbst den frommen, unschuldigen Abel, nur daß dieser „ein bischen gelinder" gepackt werden soll. Den Schluß des Spiels von den „Jungfrauen" machen nach jener Katastrophe die Propheten von Israel und Moses bis auf Johannes den Täufer und — Nebukadnezar, Virgil und die Sibylle, indem sie der Reihe nach von Christus weissagen. Ein gemeinsamer Jubelgesang auf die Geburt Christi beendigt das Ganze.*) Wie sich aus diesem Gemisch musikalisch-rhetorischer Ergüsse und schwacher Anläufe zu Dialog und Handlung nun zunächst die dramatischen Darstellungen der heiligen Geschichte entwickelten, die man in Deutschland „Osterspiele", in Frankreich „Mystères", in England „Mysteries" und „Miracle Plays" nannte, das im Einzelnen nachzuweisen, würde eine besondere, ausführliche Darstellung verlangen. Gemeinsam ist ihnen allen eine ganz naive, rein epische Nebeneinanderstellung der Begebenheiten, wie eben die Bibel oder die Legende sie bot, ohne einen

---

*) Garnichts haben mit den rohen Anfängen des christlich-romantischen Drama's, in denen wir den ersten Keim der Shakespeare'schen Dichtung pietätsvoll aufsuchen, die im zehnten Jahrhundert allmählich verhallenden Ueberlieferungen des antiken Drama's zu thun. Des Gregor von Nazianz „Leidender Christus" (χριστὸς πάσχων) aus dem fünften Jahrhundert, großentheils aus euripideischen Versen und Halbversen zusammen gestoppelt, war nicht für die Bühne, sondern für die Lectüre christlich-schöngeistiger Kreise bestimmt. Nicht anders verhält es sich mit den dramatischen Exercitien des Friesen Angilbert aus Karl's des Großen Zeit, und an den dialogisirten Legenden der Nonne Roswitha von Gandersheim, die Terenz plünderten wie Gregor von Nazianz den Euripides, ergötzten sich nur innerhalb der Klostermauern heilige Jungfrauen und ihre Gäste, das Hofgefolge der Ottonen.

Versuch innerer Motivirung, überall aber findet sich neben Breite und Unbehülflichkeit des Dialogs mitunter warmes poetisches Gefühl und einfache Erhabenheit. Von irgend einer Rücksicht auf klassische Bühnenregeln, auf Zeit, Raum, Einheit der Handlung ist natürlich nirgend die Rede. Der Schauplatz war anfangs in den Kirchen, dann auf dem freien Platz vor der Kirchthüre, später nahm man überhaupt freie Plätze, Straßen, zuletzt auch profane Gebäude zu Hülfe. Die Ausschmückung der Bühne wurde meist der Phantasie der Zuschauer überlassen, die sich nach Belieben und Bedürfniß Hallen, Märkte, Straßen, Meer und Land vorstellen mochten, auch sich nicht daran stoßen durften, daß die Schauspieler vor Aller Augen aufgereiht saßen um, wie unsere Solisten im Oratorium, auf ihr Stichwort zu warten. Wirkliche Bühnengerüste finden sich zuerst in Frankreich und zwar meist dreifach getheilt: unten der Höllenrachen, in der Mitte die Erde, oben der Himmel mit den heiligen Heerschaaren und der Dreifaltigkeit, die bisweilen durch Terzett-Gesang ihren Charakter wahrte. Die Schauspieler waren zuerst Geistliche. Aber 1210 verbot ihnen Innocenz 3. diese bedenklichen Künste und so traten allmählich die „Brüderschaften", confréries, von frommen Laien, an ihre Stelle, und im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert zeugt die eifrige Theilnahme der juristischen Genossenschaften und der Handwerker-Innungen für die wachsende Volksthümlichkeit dieser Spiele. Wenn Frankreich lange Zeit der classische Boden dieser Kunst blieb,*) so nahm doch England sehr früh seinen Antheil daran. Schon im Jahre 1100 führte ein gewisser Geoffroy, ein Laie, in St. Albans ein Spiel von der heiligen Katharina auf und erbat sich dazu von den Klostergeistlichen Kleider und Schmuck und es scheint nicht lange gedauert zu haben, bis Darstellungen von Miracle-Plays, gewöhnlich am Pfingst- oder Frohn-

*) Bekanntlich ertheilte Karl VI. im Jahre 1402 der „Confrérie des Pélerins" das erste förmliche Privilegium zur Aufführung des großen Passions-Mysteriums, und schuf so die erste regelmäßige Schauspielertruppe des modernen Europa. Aber damals hatte Frankreich schon eine reiche Literatur nicht nur von geistlichen, sondern auch von weltlichen, zum Theil sehr weltlichen, Schauspielen mancherlei Art.

leichnamsfest, an verschiedenen Orten des Landes sich hoher Volksgunst erfreuten. Die drei großen gedruckten Sammlungen solcher Stücke (cf. Anmerk. 1 am Ende) die aus den Papieren der Familie Towneley, die der sogenannten Chester- und der Coventry-Spiele, (nach den Aufführungsorten bezeichnet) lassen die Uebersetzung aus dem Normännisch-Französischen erkennen, wenngleich ihr englischer Text dem vierzehnten, resp. dem fünfzehnten Jahrhundert angehört. Nachweisbar spielte man in Chester von 1268 bis 1577 zu Pfingsten die ganze heilige Geschichte, vom Fall Lucifers bis zur Auferstehung des Herrn, doch selbstverständlich nur in ihren direct auf das Erlösungswerk bezüglichen Vorgängen; in Coventry kam von 1392 bis 1591 am Frohnleichnamsfest das Leben, Leiden und die Verherrlichung Christi zur Darstellung; die zu Woodkirk (oder Widkirk) in Yorkshire aufgeführten Stücke der Towneley-Sammlung führten dem Volke, wie die von Chester, das ganze kirchliche System der Heilsordnung vor Augen. Die Darsteller gehörten meist, wenn nicht ausschließlich, den Handwerker-Innungen an; die Bühne war in Chester ein fahrbares, zweistöckiges Gerüst, oder vielmehr sie bestand aus vielen solchen Gerüsten, auf denen die verschiedenen Zünfte abwechselnd spielten. Eigenthümlich ist den englischen Mysterien, im Gegensatz gegen die deutschen Osterspiele, ein kräftiger, realistischer Zug, und mit Vorliebe und Geschick pflegen sie jene derb komischen, volksthümlichen Züge, die freilich dem gesammten Kirchen-Drama des Mittelalters eigen sind und dem naiv-frommen Gefühlsaufschwunge durchaus keinen Eintrag thun. Kain, Pilatus, die Kriegsknechte am Kreuz, Judas, auch wohl Vater Noah mit seiner nicht ganz wohlgerathenen Familie, oder ein Schafdieb, der sich die Andacht der Bethlehemitischen Hirten zu Nutze macht, und selbstverständlich der Gott-Sei-Bei-Uns müssen sich dazu hergeben, der von lauter Andacht leicht ermüdeten menschlichen Schwachheit durch etwelche Späße unter die Arme zu greifen. Sie schlagen den Ton an, der, zum Aergerniß classischer Kunstrichter, in den Volksscenen der Shakespeare'schen Tragödien und ihrer Nachahmer bis heute nachklingt. Da droht im zweiten Towneley-Spiel Kain's Pflugknecht den Zuschauern:

Fellows, here I you forbede
To make nother noise or cry.
Whoso is so hardy to do that dede,
The devil hang him up to dry.

„Wer nun nicht das Maul halte, den solle der Teufel zum Räuchern aufhängen“. Als Abel ebenda seinem ungerathenen Bruder einen guten Morgen bietet, wird er nicht höflicher empfangen, als der kaiserliche Hauptmann vor Berlichingens Burg. Der Fluch der bösen That, welcher den Brudermörder unstät und flüchtig umher treibt, entladet sich zunächst in einer Tracht Prügel auf den Rücken des Pflugjungen. Kain „will seine Hand versuchen“. Schließlich bittet er die Zuschauer sehr trocken, ihm einstweilen gewogen zu bleiben, da er nun (durchaus nicht zerknirscht und reumüthig) zum Teufel marschire. Noch lustiger geht's bei Vater Noah her; dem jovialsten der Patriarchen. (Im dritten Widkirk-Spiel.) Noah's Hauswesen ist nichts weniger als ein Spiegel für angehende Eheleute. Wer der Frau glaubt, kann sich von der Solidität des frommen Erzvaters keine übertriebenen Vorstellungen machen; aber dafür muß seine Ehemanns-Geduld auch harte Proben bestehen. Als die Arche gepackt ist und nur noch das Einsteigen fehlt, ist Madame nicht fertig; sie läßt sich eben durch die Sündfluth nicht aus der Gewohnheit bringen. Erst, da Noah die Drohungen des Himmels durch eine gute Tracht Prügel erläutert, kommt die Wirthschaft in Gang, so daß es losgehen kann; und der Dichter, nicht zufrieden mit der natürlichen Wirkung des drastischen Exempels, läßt es auch an allgemein verständlicher Nutzanwendung nicht fehlen: er giebt eben Petruccio's Ehephilosophie in der Sprache des fünfzehnten Jahrhunderts zum Besten. In dem entsprechenden Stücke der Chester-Spiele will Frau Noah lieber ertrinken, als ihrer Gevatterinnen und Klatschschwestern entbehren. Als Sem und Japhet sie dennoch halb mit Gewalt in die Arche bringen, muß des Gemahls Wange ihre derbe Hand empfinden. Mit besonderer Behaglichkeit ergeht sich der englische Volkshumor ferner in den Darstellungen, die sich auf die Geburt Christi beziehen, in denen uralte germanische Nationalerinnerungen weitgehende Zugeständnisse der christlichen Gesellschaftsordnung bedingten. Der freudige Cha-

rakter des Festes, die idyllische Poesie der heiligen Geschichte vereinigten sich da nicht selten mit den Ueberlieferungen der Julzeit zu einem wahren Aufjauchzen rein menschlicher, harmloser, wenn auch oft derber Fröhlichkeit. So belustigen sich die Schäfer, in der „Anbetung der Hirten" der Widkirk-Sammlung, mit ausgelassenen Späßen. Als der Stern erscheint, citirt der Eine, in frischer Schulreminiscenz seinen Virgil, ganz im gelehrten Geiste des fünfzehnten Jahrhunderts:

„Jam redit et virgo, redeunt Saturnia regna,
„Jam nova progenies coelo dimittitur alto."

Das ist dem „Secundus-Pastor" zu hoch. „Rede nicht wie ein Pfaff", ruft er dem Kameraden zu. „Du hast wohl deinen Cato studirt, wie ein Mönch?" Dann machen sie sich auf, das Christuskind zu besehen, und schenken „dem kleinen Flederwisch" ein hübsches Kästchen, einen Ball, ein Fläschchen und dergleichen Spielzeug. Noch lustiger geht es in dem Stücke derselben Sammlung her, welches die Geburt Christi selbst zum Gegenstande hat. Die biblische Ueberlieferung giebt den Rahmen her für die übermüthigen Späße einer ächten Farce, die selbst schon einen rohen Anfang von Charakteristik enthält. Die unvermeidlichen drei bethlehemitischen Schäfer vertreiben sich die Zeit durch Klagen über ihre (nicht anwesenden) zänkischen Weiber und vereinigen sich zuletzt zu einem dreistimmigen Liede. Da mischt sich Mack, der schlaue Spitzbube, ein englisches Seitenstück des Schäfer Agnelet im Pathelin, in ihre Gesellschaft. Als sie eingeschlafen sind, macht er sich mit einem fetten Widder davon. Zuhause aber warnt ihn sein Weib und hält ihm eine ergötzliche Predigt über das schöne, alte Thema vom Krug, der zu Wasser geht, bis er bricht:

So long goys the pott
To the water, men says,
Comys it home, broken.

Das hindert sie natürlich nicht, dem allzubetriebsamen Ehemann treulich zur Hand zu gehen, als die Bestohlenen Haussuchung halten. Der Widder wird eingewickelt wie ein neugebornes Kind und in die Wiege gelegt. Die Frau selbst spielt daneben im Bette die schwerkranke Wöchnerin. Als dieser Aufruf an die Ritterlichkeit ihrer

Nachbarn seinen Zweck verfehlt, giebt sie sich auch noch nicht gefangen. Ein böser Geist hat ihr „Kind verwandelt“. Dessenungeachtet setzt es natürlich, zum großen Ergötzen der Zuschauer, weidliche Prügel, und als dann endlich Alles zur Ruhe gegangen ist, erscheint der wunderbare Stern, und „Angelus cantat gloria in excelsis“. Die ganze Gesellschaft aber eilt nach Bethlehem, um, ihren Hader vergessend, das Kind anzubeten und mit Kirschen, einem Vogel, einem Ball und dergleichen nach Kräften zu beschenken. Auch in dem entsprechenden Stücke der Chester-Sammlung fehlt es nicht an der Prügelei, diesem unentbehrlichen Gewürz des altenglischen Lustspiels niederer Gattung. Die Handlung wird hier durch Localisirung noch volksthümlicher gemacht: man schmaust auf Bethlehems Haide Lancashire-Kuchen, Butter von Blacon und Halton-Ale. Unter den Christgeschenken an der Krippe machen neben einem „Nuß-Haken“ ein Paar alte Hosen vom Weibe des Hirten Trowle Parade. Und selbst in den ernstern Darstellungen, welche die Mysterien der Passionszeit der gläubigen Menge vor Augen führten, wußte der frische Lebensmuth des lustigen Alt-England sich hie und da ein Plätzchen zu sichern. Pilatus und sein Kriegsknecht müssen hier herhalten, wie in den Weihnachtsspielen die Hirten, die Magier und König Herodes. So ist in die Darstellung der Passion, welche die Widkirk-Sammlung enthält, eine vollständige Farce eingeschoben: das Würfelspiel, (casting the dice). Es handelt sich darum, wer des Gekreuzigten Gewand haben soll. Pilatus spielt mit den Kriegsknechten; Einer von ihnen, Spill-Pain, gewinnt, aber am Ende nimmt ihm der Landpfleger seine Beute dennoch ab, und eine moralische Betrachtung über die Tücken des Spiels macht den Schluß. In diesen und ähnlichen Scenen zeigen die Miracle-Plays die frühesten, oft genug rohen und plumpen, aber keineswegs immer wirkungslosen Versuche komischer Charakteristik. Auch ein anderes Element der Komödie, die Satire gegen bestimmte Verkehrtheiten der Zeitsitte, ist ihnen nicht fremd. Wer sich z. B. ein Bild von englischen Modenarren aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, der Zeit Heinrichs VI. und Eduards IV. machen will, findet hier reichlichen Stoff. Es ist Satan selbst, der als Stutzer erscheint, und die Schnabelschuhe von Korduan, die

karmoisinrothen Hosen, die Wäsche von feiner, holländischer Leinwand, die zwei Dutzend silberner Nesteln, das Wamms von spanischer Wolle, die seidenen falschen Locken bilden mit den „dürren Beinen und dem dicken Wanst“ ein recht hübsches Ensemble zur Veranschaulichung jenes Bildes, welches Richard von Glocester in in seinem berühmten Anfangs-Monolog von den Hofgenossen seines Bruders, des üppigen Eduard, entwirft.

So drängte die realistische Grundlage der englischen Art, über das ein wenig conventionelle Pathos der biblischen „Mysterien“ hinaus, unaufhaltsam zur Auffassung und Darstellung des wirklichen, zeitgenössischen Lebens. Aber es waren noch viele Schwierigkeiten zu überwinden, ehe die scenische Kunst durch scharfe Zeichnung, frische Farbe und bewußte Tiefe gedanklichen Inhalts höhern Anforderungen entsprechen konnte, und die Uebergangsformen, durch welche diese Erscheinung sich Bahn brach, sind nicht ohne Interesse. Wir Alle wissen mehr oder weniger aus Erfahrung, wie unser *bewußtes* Erfassen der Außenwelt nicht mit der Betrachtung und Darstellung des Einzelnen, Besondern, sondern mit Aneignung und Ausspinnen von Theorien beginnt, die sich erst nach und nach mit wirklich lebendigem Inhalt füllen. Die Abstraction hat Flügel, und die Beobachtung mag zusehen, wie sie als bescheidene Fußgängerin ihr nachkommt. Nach den ersten Eindrücken (und oft sind es gar nur Eindrücke fremder Worte), ist der Jüngling schnell mit seinen „Theorien“ und „Principien“ bei der Hand, aber nur den Weihestunden des gereiften Mannes offenbart sich das Geheimniß des Lebens in der concreten Erscheinung. So ist denn auch bekanntlich die „Naturphilosophie“ der Natur*forschung* weit voran gegangen, und wie sich das auf dem Gebiete der Kunst, die das Abbild des Lebens gestaltet, nicht viel anders verhielt, dafür liefert die Fortbildung des mittelalterlichen Drama's während des fünfzehnten Jahrhunderts ein belehrendes Beispiel. Wir sprechen natürlich von jenen „Moralitäten“ (Moralities, Moral-Plays), welche im ausgehenden Mittelalter auch in England, wie überall, mit den Miracle-Plays um die Volksgunst wetteiferten. Das phantastische, bunte Bild der Ritterzeit fing an, zu erblassen. Die Kirche verweltlichte zusehends, die Lanze des Ritters räumte gemach vor dem Pfeil des

Yeoman, vor der Wallbüchse des Bürgers, und — vor dem Beutel des Krämers und dem Latein des Juristen das Feld. Mit den Kreuzzügen war es aus, mit den massenhaften Wallfahrten ging es zu Ende; aber dafür erhoben sich die Universitäten, die lateinischen Schulen. In Masse drängte die Laienwelt zu den Quellen des Wissens; der Gedanke begann überall, sich zu regen; aber freilich, oft unbeholfen genug schwang er seine Waffe in der schweren Rüstung scholastisch-aristotelischer Logik und Dialektik. Da nahm denn auch die Dichtung in allen ihren Formen die Farbe des Zeitalters an. Statt der alten Heldenlieder las man allegorische Romane; in poetischen „Bréviaires“ (Bréviaire des nobles, des dames etc.) übernahm der lehrhafte Verstand die Rolle der schöpferischen Phantasie, und auch auf der Bühne eroberte sich die räsonnirende Abstraction des christlichen Gedankens und des Sittengesetzes eine Stelle neben den altbeliebten, naiven Versinnlichungen der welterlösenden Thaten und Leiden. Natürlich vollzog sich diese Veränderung und Weiterbildung nicht plötzlich, sondern erst lange nachdem einzelne allegorische Gestalten, Justitia, Veritas, Fides, Spes, Caritas etc. sich unter die heiligen und profanen Personen der Mysterien eingeschlichen hatten, versuchte man sich an ganzen allegorischen Stücken; zuerst in Frankreich, dann, mit dem ausgehenden fünfzehnten Jahrhundert, in England. Gemeinsam ist den Moralitäten mit den Miracle-Plays die gesammte Veranschaulichung der christlichen Heilslehre.*) So tritt in einem der ältesten „Nature“ von Henry Medwell, wahrscheinlich aus dem Anfange der Regierung Heinrichs VII., die „Natur“ auf, und schildert in pathetischen Versen ihre Herrlichkeit, ihr reiches und mächtiges Walten in der lebendigen Schöpfung:

Who taught the cock his watiche howres to observe
And syng of corage whyt shryll throte and heye?
Who thaught the pellycan her tender heart to carve
For she nolde suffer her byrdys to dye?

---

*) Proben von Moral-Plays finden sich in den Sammlungen altenglischer Dramen von Dodsley und Hawkins. Lehrreiche Analysen giebt Collier in seiner Geschichte der englischen dramatischen Dichtung.

Who thaugt the nyhtyngall to recorde besyly
Her strange entunys in sylence of the nyght?
Certes, Nature, and none other wyght.

Zu deutsch etwa:

Wer lehrte seine Zeit den frühen Hahn,
Läßt schmetternd krähen ihn, voll Kraft und Muth?
Wer hieß den vielgetreuen Pelican
Die Jungen nähren mit dem eignen Blut?
Wer hat die Nachtigall gelehrt zu singen
Ihr Wunderlied in stiller Mitternacht?
Das war Natur, und keine andere Macht.

Den Menschen übergiebt nun „Natur" bei seinem Eintritt in's Leben der Vernunft und der Sinnlichkeit. Die letztere siegt, mit Hülfe der „Welt". „Unschuld" und „Vernunft" werden zur Hölle geschickt, „Stolz" tritt als Führer des „Menschenkindes" an ihre Stelle. Bald sehen wir seinen Zögling von den sieben Todsünden umgeben, die sich natürlich, so gut es gehen will, hinter ehrliche Namen verstecken. Es folgt ein Kampf zwischen ihnen und der „Vernunft", bis die letztere durch das „Alter" mit dem Menschen scheinbar versöhnt wird. Nun aber zeigt sich „Geiz" als neuer gefährlicher Feind. Als „Sinnlichkeit" den „Neid" fragt, wo jener so lange, während des Kampfes seiner Kameraden gewesen, wird sie über seine Verbindung mit Pfaffen und Advocaten belehrt:

„He dwelleed with a priest, as I herd say,
For he loves well
„Men of the church, and they him also,
„And lawyers eke, when they may tend therto
„Wyll folow his consell.

Schließlich wird das „Menschenkind" bekehrt und gerettet, und ein Lied, „a goodly ballet" aller mitspielenden Personen beendigt das Stück. Der classischen Epoche des englischen Drama's hinterließen die Allegorien der Moralitäten die ächt nationale Gestalt des Vice, des rohen Urbildes der im Trauerspiel, Drama und Lustspiele der Shakespeare'schen Zeit gleichmäßig beliebten „Clowns". Seine äußere Erscheinung entlehnte diese Personification des frivolen, oft roh sinnlichen und wenig moralischen, aber pfiffigen und nie langweiligen Weltsinns den im 15. und 16. Jahrhundert allgemein beliebten Hofnarren, wie sie in allen vornehmen Haushaltungen sich fanden: die Kappe, das buntscheckige Gewand und den hölzernen

Dolch, an dessen Stelle später die Peitsche trat. So sagt Ben Jonson in „Devil is an ass“:

Fifty years ago and six
When every great man had his Vice stand by him
Jn his long coat, shaking his wooden dagger.

Für das dramatische Leben der Moralitäten war er so ziemlich die Hauptperson, neben dem behaarten, geschwänzten und gehörnten Teufel, der sich regelmäßig mit Brüllen einführte und durch die von Vice ihm applicirten Prügel (denn selbstverständlich zieht der „dumme Teufel“ gegen die menschliche Pfiffigkeit immer den Kürzern), recht oft zur Wiederholung dieser Leistung veranlaßt wurde.

Einen guten Schritt näher zur Gestaltung der nationalen Komödie that die englische Dichtkunst dann in den „Zwischenspielen“ (Interludes) von John Heywood.*) Der Name der Gattung war schon in den Tagen Eduards IV. gebräuchlich als Bezeichnung kleiner dramatischer Scherze und Mummereien, mit denen man bei Festlichkeiten die Pausen der Tafelfreuden auszufüllen liebte. John Heywood adoptirte das Wort zur Bezeichnung kleiner Stücke, in denen nicht mehr, wie in den Moral-Plays, Allegorien moralischer Begriffe, sondern wirkliche Menschen, wenn auch noch nicht Einzelpersonen, sondern typische Vertreter ganzer Stände und Classen das Wort führen: die nothwendige Uebergangsstufe zwischen der abstracten Betrachtung psychologischer Probleme und wirklicher, dramatischer Charakteristik. Eine vollständige dramatische Handlung, mit spannender Verwickelung und Lösung darf man übrigens in diesen „Interludes“ nicht suchen; sie bestehen aus lose aneinander gefügten

*) John Heywood lebte am Hofe Heinrichs VIII. und Maria's als Musiker (Player on the Virginals) und Spaßmacher, wegen seiner witzigen Epigramme bewundert und gefürchtet. Das älteste seiner Zwischenspiele, Merry play between the pardoner and the frere, the curate and neybour Pratte, ist spätestens 1520, nämlich vor dem Tode Leo's X., geschrieben, wurde aber erst 1533 gedruckt. Wie wenig die Satire gegen kirchliche Personen und Zustände in jenen Tagen mit unserm Maßstabe zu messen ist, mag daraus erhellen, daß dieser lustig übermüthige Kritiker der Ablaßkrämer und Bettelmönche unter Elisabeth aus Anhänglichkeit an die alte Kirche sein Vaterland mied. Er starb zu Mecheln 1565.

Scenen, in denen aber die Züge der zeitgenössischen Gesellschaft und die Fragen, welche alle Gemüther bewegten, oft nicht ohne derben Witz und scharfen Verstand beleuchtet werden. Von künstlerischer Form ist freilich hier ebenso wenig die Rede, wie in den gleichzeitigen Fastnachtsspielen unserer Nürnberger Schule, mit denen Heywoods Versuche manche Aehnlichkeit haben. In dem Zwischenspiel vom Ablaßkrämer, Bettelmönch, Pfarrer und Nachbar Pratte (siehe die Anmerkung) prügeln sich Ablaßkrämer und Predigermönch um die Kirche; der Pfarrer und Nachbar Pratte versuchen umsonst sie zu bändigen und müssen froh sein, mit einem blauen Auge davon zu kommen. Der Laie ist in der Gesellschaft der einzige anständige Mensch, während die drei Diener der streitbaren Kirche sich in rohem Fluchen und Lästern überbieten; im Munde eines notorisch rechtgläubigen, ja eifrigen Katholiken, wie Heywood es war, ein nicht uninteressanter Beitrag zur Physiognomie jener Tage. Unter den Reliquien des Ablaßkrämers machen „die große Zehe der Dreieinigkeit", gegen Zahnschmerzen probat, ferner „das französische Sammethütchen unserer lieben Frauen" und der „Kinnbacken von Allerheiligen" auf Beachtung Anspruch. Noch reicher an derber Komik ist das Zwischenspiel „die vier P's". Der Ablaßkrämer (Pardoner) befreit da ein böses Weib aus der Hölle, zu großer Freude der Teufel, die nun ihres Lebens wieder froh zu werden hoffen. Zum Schluß geht der Pardoner mit dem Pilger (Palmer), dem Apotheker (Poticary) und dem Hausirer (Pedlar) eine Wette ein, wer die größte Lüge erzählen könne, und der Pilger siegt, indem er sagt: „Ich sah nie ein wüthendes Weib".*) Ein drittes Zwischenspiel, „ein lustiges Stück zwischen John, dem Ehemann, Tyb, seinem Weibe, und Sir John, dem Priester," giebt bereits in recht lebendiger Ausführung das unsterbliche Bild des geduldigen, feigen und prahlerischen Hahnrei's, gleichfalls mit merkwürdiger Hintansetzung des Respects vor den geweihten Dienern der Kirche. In der Katastrophe bekommt der Ehemann natürlich Prügel, „daß ihm

*) Das Stück, unter dem Titel „the Play called the Four PP. A new and verry Interlude of a Palmer, a Pardoner, a Poticary and a Pedlar. Made by John Heywood," steht in der Dodsley'schen Sammlung alter englischer Dramen, im ersten Theile.

das Blut um die Ohren läuft", aber er zwingt seine beiden Gegner, den Pfarrer und die Frau, selbander das Zimmer zu räumen; und dann prahlt er so lange mit seinem „Siege", bis der Zuschauer für die Rechtzeitigkeit der Expedition besorgt werden muß, die jener am Schlusse, plötzlich von Besorgniß ergriffen, zum Schutz seiner Hausehre in's Werk setzt.

Der Art sind die noch rohen, aber kräftigen und nationalen Elemente, aus denen sich dann um die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts die Erstlingsversuche des eigentlichen, englischen Lustspiels und Charakterstückes empor rangen, während die pathetischen Elemente der Mysterien gleichzeitig zu den Anfängen des nationalen Trauerspiels hinüber führten. Diese Fortentwickelung ist eine so reiche, und ihr Verständniß für die richtige Würdigung Shakespeare's von so entscheidender Bedeutung, daß sie hier einer besonderen Darstellung bedarf. Und zwar wird es dabei nothwendig sein, neben den Dichtern und ihren Werken auch die darstellenden Künstler und die äußern Mittel und Bedingungen ihrer Kunstübung in's Auge zu fassen.

Dritte Vorlesung.

Das englische Nationaldrama,

von der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts bis auf Shakespeare.

Unsere Betrachtung wendet sich nun jenem denkwürdigen Menschenalter zu, welches von der Mitte der fünfziger bis zum Ende der achtziger Jahre dem englischen Geistesleben die Richtung und Gestalt gab, in welcher Shakespeare es vorfand. Ein schwellender, übervoller Bildungstrieb bricht auf allen Gebieten des geistigen Genießens und Schaffens frühlingsmächtig hervor. Klassische, italienische und französische Literatur befruchteten gleichzeitig in reichlichen Strömen die nationalen Grundanlagen und gaben der höheren Gesellschaft einen idealen, enthusiastischen Schwung, der sich mit einem starken Fonds naiver Derbheit, auch wohl gelegentlich Rohheit ganz wohl vertrug. Uebersetzungen, zum Theil von bedeutendem literarischen Werthe, wie wir sie erst drittehalb Jahrhunderte später gehabt haben, machten auch den nicht eigentlich Gelehrten eine reiche und mannigfaltig anregende Lecture zugänglich, aus der denn auch Shakespeare den besten Theil seiner Bildung geschöpft hat*.) Schon um 1520 spielte man vor Heinrich VIII. ein Stück von Plautus, unter Elisabeth wurden Terenz, Euripides, zwischen 1559 und 1566 auch Seneca in's Englische übertragen und zwischen 1568 und 1580 kamen achtzehn Bearbeitungen klassischer Dramen vor Elisabeth zur Aufführung. Dazwischen drängten sich auf der englischen Bühne in bunter Reihe mit den ehrwürdigen, biblischen Gestalten der Mirakelspiele, mit den Allegorien und Schalksnarren

*) Von Chapman's trefflicher Homerübertragung und von North's Plutarch war schon früher die Rede.

der Moralitäten, auch die Ritter, Sänger und Damen, sammt den Riesen, Zauberern und Zwergen der romantischen Heldengedichte. In erstaunlicher Fülle entsprossen dem von der Frühlingssonne einer großen und neuen Zeit erwärmten Boden die Blüthen der Kunst: bunt, mannigfaltig, von ungleichstem Werth, unberührt von der regelnden und läuternden, oft genug aber auch hemmenden Macht der Kritik. Neben jenen 18 klassischen Dramen spielte man zwischen 1568 und 1580 bei Hofe 21 romantische Stücke, 7 Lustspiele und 6 Moralitäten, fast lauter eigens bestellte Originale. In dem Tagebuche des Pfandleihers, Garderobenbesitzers und Theaterunternehmers Henslowe sind, freilich etwas später, in Shakespeare's Jugend- und Blüthezeit, noch ganz andere Zahlen verzeichnet: Er war zwischen dem 12. Februar 1591 und dem 14. Juli 1597 an dem Ertrage von 110 verschiedenen Stücken betheiligt, und zwischen 1597 und 1603 erreicht die Zahl gar 160. An ausschließliche Herrschaft irgend einer Form, irgend eines Geschmacks, etwa wie im Zeitalter Ludwigs XIV. in Frankreich, ist da nicht zu denken. Es wurde schon erwähnt, daß selbst die Moral-Plays noch bis in die Blüthezeit von Shakespeare's Kunst hinein ihr Publicum fanden. Neben diesen Spätfrüchten einer veraltenden Kunstrichtung traten, nach Heywoods Zwischenspielen, als Vorläufer des ächten Drama's zunächst jene wunderlichen Mischungen historischer und allegorischer, ernster, ja hochtragischer, und burlesker Scenen auf, in denen alle dramatischen Elemente der Epoche chaotisch durcheinander gähren, oder sagen wir lieber, alle Keime mit einander sprießen und grünen, der edle Trieb mit dem Unkraut. „Ich will es thun in des Königs Cambyses Weise", meint Falstaff, als er in Eastcheap sich anschickt, seines lustigen Prinzen gestrengen Herrn Vater zu spielen. Er denkt an den „König Cambyses" von Preston, eines der ersten Stücke, in welchen aus den Elementen der Mysterien, der Moralitäten und klassischer Eindrücke die erste, rohe Form des Trauerspiels der Shakespeare'schen Epoche sich gestaltet. Das Stück erschien 1561,*) gleichzeitig mit dem nachher zu erwähnenden ersten

*) Der Titel ist: „Eine jammervolle Tragödie, gemischt mit lustigen Späßen, enthaltend das Leben des Cambyses, Königs von

klassisch-regelmäßigen Versuch der englischen Bühne, und verdient wohl ein paar näher eingehende Worte.

Den eigentlich dramatischen Inhalt bildet die nach Herodot in einfach chronologischer Folge dialogisirte Geschichte des Cambyses, deren populärste Anecdoten der Dichter heraus nimmt und der Reihe nach in Scene setzt. Von psychologischer Motivirung, von dramatischer Verwickelung oder auch nur Durchführung eines historischen Causalnexus ist noch keine Rede. Wir wohnen zunächst der Rathssitzung bei, in welcher der König den Zug nach Aegypten beschließt und Sisamnes zum Statthalter in Persien ernennt. Sisamnes handelt dann als ungetreuer Haushalter, wird verklagt, verurtheilt, symbolisch (durch Anlegung des Schwertes an den Nacken) enthauptet und vor den Augen der Zuschauer — geschunden. Die Bühnenweisung bemerkt ausdrücklich, dies müsse vermittelst einer falschen Haut bewerkstelligt werden. Mit dieser Haut befiehlt dann der König den Stuhl zu beziehen, auf welchem des Verbrechers Sohn, der tugendhafte Otian (der Otanes des Herodot) künftig das Recht sprechen soll. Dann muß Prexaspes, des Königs Liebling, in der bekannten Weise eine Anwandlung von Freimuth durch den Verlust seines Sohnes büßen. Der Knabe wird expreß durch den Vater herbei geholt (bei Herodot spielt er zufällig im Hofe) damit der König seine Schützenkunst und seine Nüchternheit an ihm erweise, und auch das Ausschneiden des Herzens, in welchem der Pfeil steckt, wird der Schaulust der Zuschauer nicht unterschlagen. Als nächstes Opfer fällt Smerdis, des Königs Bruder. Dann erhitzen „Venus und Cupido" des Königs Sinne für seine „Base". (Hier wird die Erzählung des Griechen, der von einer „Schwester" spricht, in bezeichnender Weise gemildert.) Sie muß sich dem Tyrannen ergeben und wird ihrerseits hingeschlachtet, sobald ihr das

---

Persien, vom Anfang seiner Regierung bis zu seinem Tode; desselben einzige gute Thathandlung, dann aber viele Schändlichkeiten und tyrannische Mordthaten, so von selbigem und durch ihn verübt wurden, und zuletzt von Allem sein schrecklicher Tod, verhängt durch Gottes Gerechtigkeit. Wie folgt beschrieben von Thomas Preston." Es steht bei Hawkins, the Origin of the English Drama, Illustrated in its various species, viz mystery, morality, tragedy and comedy. P. I. p. 243—317.

erste unvorsichtige Wort entschlüpft. Schließlich ereilt den König die Strafe seiner Frevel, indem er, mehr historisch als dramatisch, beim Besteigen seines Rosses sich durch Unvorsichtigkeit mit dem eignen Schwerte verwundet.

Durch diese durchaus anecdotische, lose verknüpfte Reihe von Scenen ziehen sich nun als Träger des geistig-sittlichen Moments, als Ersatz für Charakteristik und dramatischen Zusammenhang, die den Moralitäten entlehnten allegorischen Gestalten. Ein Prolog kündigt mit einer Fülle gelehrter Citate die Verherrlichung der Gerechtigkeit als Aufgabe des Trauerspiels an. Bei Sisamnes, dem ungerechten Richter, bittet „Dürftigkeit" (Small Hability) vergeblich um Gehör. „Volksstimme" und „Volksklage" (Common Cry und Commons Complaint) wenden sich an den König, von „Untersuchung" und „Beweis" (Triall und Proof) unterstützt. Smerdis wird durch „Aufmerksamkeit" und „Sorgfalt" (Attendance und Diligence) berathen und getröstet, dann aber auf des Königs Befehl durch „Mord" und „Grausamkeit" (Murder und Cruelty) vom Leben zum Tode gebracht. Dieselben würdigen Lieblingsdiener des Königs vollziehen mit Behagen den Blutbefehl an seiner unglücklichen Gemahlin. Alle diese gelehrten und nachdenklichen Einfälle des Dichters aber bekommen ihre rechte Würze erst durch einen kräftigen Zusatz volksthümlicher, mitunter verzweifelt naiver Komik, in welcher der noch sehr rohe, aber keineswegs ungesunde Humor des Zeitalters sich (nach alter Mysterien-Gewohnheit) für die ernste Spannung der pathetischen und lehrhaften Scenen entschädigt. Wie Nym, Pistol und Bardolph vor des ritterlichen Heinrich Kriegszug nach Frankreich, schwelgen die Rüpel Ruf, Snuf und Huf in dem Gedanken an die lucrativen und ergötzlichen Heldenthaten, zu welchen der Krieg gegen Aegypten ihrer Mannhaftigkeit Gelegenheit geben wird. „Meretrix" verfährt mit ihnen noch strenger, als Dortchen Lakenreißer mit Pistol. Sie prügelt Ruf so lange, bis dieser Held sich ihr als Dienstmann ergiebt und nimmt ihn dann in's Commando: „Lass' einmal sehen, ob Du manierlich vor mir hergehen kannst! Hut ab! sobald ich's sage." „„Zu befehlen, gnädige Frau,"" antwortet der Kerl jedesmal, und Meretrix: „Pfui! pfui! Solche Soldaten sind hier im

Lager? Ein tüchtiges Weib haut euch zwei oder drei davon in die Pfanne. Munter! Die Kunden warten zu Hause!" Wer erkennt hier nicht die rohe Skizze der entsprechenden Scenen in Heinrich IV. und Heinrich V.? Ein andermal müssen die Bauern Hob und Lob in ihrem Platt-Englisch die vox populi gar ergötzlich tragiren. Den Kern aber dieser ganzen komischen Partie und gleichzeitig den mächtigsten Hebel der ernsten Handlung bildet Ambidexter, der die Rolle des Vice spielt, das rohe Urbild der Shakespeare'schen Clowns. Halb possenhafter Hanswurst, halb betrachtender und belehrender Zuschauer der Handlung, nach Art des antiken Chors, dann wieder Intriguant und Vertreter des bösen Princips, geht und kommt er in jeder Scene, ist er der Vertraute des Königs, des Sisamnes, wie der Rüpel und des zuschauenden Publicums. Zum Kriege zieht er aus mit einem Kasten auf dem Kopf statt des Helms, als Harnisch dient ihm ein Eimer, er schwingt den Schaumlöffel als Schwert, deckt sich mit einer blechenen Stürze und trägt als Lanze einen Rechen auf der Schulter. Dann legitimirt er sich durch einige Witze aus dem tiefsten Register der Leutseligkeit und prügelt sich mit den Rüpeln, um gleich darauf den Sisamnes zu neuen Uebelthaten zu verführen. Den Smerdis verleumdet er beim Könige, nachdem er ihm erst ganz gute Rathschläge gegeben. Merkwürdig genug trägt er bei Hofe beständig die glänzendsten Erfolge davon, während seine plebejische Praxis ihm Nichts als Schläge einbringt, von Ruf und Snuf und selbst von „Marianne Laßt's-Gut-Sein", der rüstigen Bauersfrau. Und nach allen diesen Abenteuern von mehr als zweifelhaftem Charakter, erhebt er sich plötzlich zu der ganzen Würde seines Berufs, indem er dem Publicum deutlich und kräftig den Hauptgedanken des Stückes auslegt: „Was war's für ein König, der solche Tyrannei verübte? Wahrlich, ich denke, es war Bischof Bonners Vetter. Denn Beider Ergötzen war es, Blut zu vergießen, aber nie das Gerechte zu thun." Man erinnere sich, daß Prestons Cambyses zuerst 1561 gespielt wurde, drei Jahre, nachdem der Tod der katholischen Maria dem Verfolgungseifer jenes Prälaten ein Ende gemacht hatte, und ein Jahr, ehe Elisabeth der englischen Hochkirche das Grundgesetz der 35 Artikel gab.

Die Sprache des Stückes trägt, wie der Inhalt, das Gepräge einer aufstrebenden, aber noch ungelenken, mit chaotischen Massen halbverarbeiteten Materials ringenden Bildung. Die ernsten Stellen sind in siebenfüßigen gereimten Jamben geschrieben,*) mit der Caesur am Ende des vierten Fußes, ein Vers der zu schwülstiger Monotonie noch mehr verführt, als der classische französische Alexandriner. In den komischen Partien herrscht der Knittelvers vor. Gar oft erinnert der Ton schlagend an das Pathos der Rüpel im Sommernachtstraum, doch fehlt es auch nicht an Funken ächter Poesie.**) Die scenische Anordnung macht an die naive Genügsamkeit unverwöhnter Zuschauer weitgehende Ansprüche. Wie Schnock, der Schreiner, und Zettel, der Weber, kündigen die auftretenden Personen sich meist treuherzig nach Amt Würde und Namen dem Publicum an, Smerdis und Cambyses ebenso gut wie Ambidexter. Die Rollenvertheilung erinnert an die idyllischen Gewohnheiten unserer Lesekränzchen: für 38 Personen nimmt der Dichter mit 8 Schauspielern vorlieb. Der Eine giebt einen Lord, den Rüpel Ruf, den Smerdis, die Venus und die Allegorien Common Cry und Commons Complaint. Ein anderer, nicht weniger vielseitiger Künstler tragirt die „Schande“ mit ihrer schwarzen Trompete, die „Meretrix“, die Königin, die Mutter des erschossenen Knaben und Otian, des Sisamnes Sohn. In lehrreichster Weise ringt hier die junge, englische Tragödie noch mit den starren Formen der „Moralität“. Die pedantische, gelehrte Schulbildung, der derbe Volkshumor, die naive Lust an einer reichen, aufregenden Handlung und der sittliche Ernst eines charaktertüchtigen Volkes wirken als noch rohe, unge-

---

*) So, um ein Beispiel zu geben, die Bitte Otians für seinen verurtheilten Vater:

O mightie king, vouchsafe your grace my father to remit;
Forgive his fault, pardon I doo aske you as yet.
Alas, although my father hath your princely heart offended,
Amends for misse he will now make, and faults shal be amended.

**) Z. B. die Klage der Mutter um ihren vom Könige erschossenen Sohn:

O blisseful babe, o joy of womb, hearts comfort and delight,
For counsel given unto the king, is this thy juste requite?
O hevy day and doleful time, these morning tunes to make!
With blubred eyes into mine armes from earth I will thee take etc.

fügige, aber lebenskräftige und entwicklungsfähige Elemente neben und gegen einander, wartend, daß der Genius des Volkes sie in der Kunstform des ächten Drama's zu wirklich poetischer Wirkung versöhne.

Und merkwürdig schnell hat sich dann diese Umbildung und Reife vollzogen, in mächtigem Doppelstrom, nach der Seite der Tragödie, wie nach der des Lustspiels hin. Sie ist keineswegs das Werk eines einzelnen Meisters. In rüstigstem Wetteifer arbeiteten die Talente zweiten und dritten Ranges sich in die Hände, um dem Alle überflügelnden Genius Shakespeare's Kunstformen vorzubereiten, elastisch genug, um den ganzen Reichthum seiner Weltanschauung aufzunehmen, und doch hinreichend bestimmt und fest, um seiner Schöpferkraft im Ganzen und Großen die richtigen Wege zu weisen. Wie überall um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, ging auch in England der Kampf gegen die Formlosigkeit der mittelalterlichen Dichtung vom Studium und der Nachahmung der Antike aus. Die Aufführung einer Komödie des Plautus vor Heinrich VIII. war wohl nur ein erster, schüchterner Versuch, der zunächst nicht auf das Volksschauspiel wirkte. Aber in den ersten Jahren Elisabeths schon wendet sich die Aufmerksamkeit weiterer Kreise, zunächst natürlich der Gelehrten, zumal der juristischen Genossenschaften, der Gentlemen vom Temple und von Grays Inn, mit sichtlicher Vorliebe den alten Tragikern und Komikern zu. Zwischen 1559 und 1566 gab Jasper Heywood 7 Tragödien in englischer Bearbeitung heraus, 1566 übersetzte George Gascoine die Jocaste (die Phönizierinnen) des Euripides, (auch eine Uebersetzung der Suppositi von Ariost verdankte ihm England in demselben Jahre). Zwischen 1568 und 1580 führte man 18 Dramen von klassischem Inhalt vor Elisabeth auf, und schon 1561, also gleichzeitig mit Prestons König Cambyses, hatte Thomas Sackville (der spätere Lord Buckhurst) gegen die nationalen Formen des Drama's einen ähnlichen Streich zu führen gesucht, wie er 9 Jahre früher seinem Zeitgenossen Jodelle in Frankreich gelungen war.*) Es galt, die Handlung in eine

*) Jodelle's Cleopatra, das erste französisch-klassische Trauerspiel, erschien 1552.

Katastrophe zuzuspitzen, die komischen Scenen aus dem Trauerspiel zu entfernen, rohe, ungehörige Vorgänge zu vermeiden und einen würdigen Ernst über das Ganze zu verbreiten, wie die Natur des Gegenstandes ihn zu fordern schien. Dabei trat dann in England nicht anders als in Frankreich eine mehr oder weniger frostige Declamation vielfach an Stelle der leidenschaftlichen Rede und Gegenrede, und die Handlung, früher übermäßig reich und mit Sinnenreiz überladen, wurde durch eintönige Erzählung beinahe verdrängt. „Gorboduc*) ist voll von Staatsgesprächen und schönklingenden Phrasen, seinen Styl bis zu Seneca's Höhe aufschwingend, reich an vortrefflicher Moral, die er sehr ergötzlich zu lehren versteht!" So schildert Philipp Sidney rühmend das Stück in seiner „Vertheidigung der Dichtkunst" gegen die fanatischen Angriffe der Puritaner. Seine Gründe sind nicht übel gewählt, einem Gegner gegenüber, wie jener Stubbes (Verfasser der Anatomy of abuses 1580) in dessen Augen die Unterhaltungsschriften, vornämlich aber die Schauspiele, „durch Beelzebub erfunden waren, feil geboten durch Lucifer, durch Pluto zum Druck verstattet, durch Cerberus gedruckt und von höllischen Furien feil geboten." Um so weniger freilich dürften jene „schönklingenden" Phrasen, jene Staatsgespräche und jene „Moral" es die Nachwelt bedauern lassen, daß die gelehrte und sociale Autorität des Sir Thomas Sackville weder die Dichter noch das Publicum fortriß. Das englische Drama bestand den Kampf gegen romanische Unfreiheit ebenso siegreich, wie später die englische Verfassung. Man staunte die fremdartige Gelehrsamkeit an, man bemächtigte sich ihrer und fand seine Freude daran, sich mit ihr zu schmücken, um sich dann mit doppeltem Behagen und gestärkter Kraft und Einsicht in vaterländischen Bahnen weiter zu

*) Ferrex und Porrex ist bekanntlich der zweite Titel des Stücks, in welchem Thomas Sackville, von Thomas Norton unterstützt, den Bruderzwist der Königssöhne jenes Namens darstellt, der zur Ermordung des Ferrex durch Porrex, zur Ermordung des Letztern durch seine Mutter und zur Vernichtung der ganzen königlichen Familie durch das empörte Volk führt. Eine lange Declamation über die Verwerflichkeit von Ländertheilungen und Bürgerkrieg macht den Beschluß.

versuchen. Selbst Gorboduc, das Meisterstück der klassischen Tragödie dieser Zeit, hielt sich keineswegs streng an die aristotelischen Einheiten, und gab auch nicht einmal die dumb shows, die pantomimischen Verbindungsscenen der Acte, auf. Sein und der gleichzeitigen, oben genannten Uebersetzungen Einfluß auf die englische Bühne zeigt sich nur in dem sichtlich erwachenden Streben nach planmäßiger Handlung, nach psychologischer Ver- und Entwickelung, ganz abgesehen davon, daß der Blancvers*) aus Sackville's Tragödie den Eroberungszug begann, der ihn in einem Menschenalter zum Beherrscher der englischen Bühne machte. Man begann in den sechsziger und siebziger Jahren die biblischen Ueberlieferungen der Legende und die Allegorien durch weltliche Geschichten, klassischen und romantischen Ursprungs, zu ersetzen. Von Prestons Cambyses war schon ausführlich die Rede. Aehnlich behandelte der Anonymus R. B. um 1575 die Geschichte des Appius und der Virginia.**) Es fehlen neben den historischen Personen auch hier weder die Rüpel, die Sklaven Mensipulus, Mensipula, Servia, noch die Allegorien (Justice, Reward, Conscience, Rumour, Fancy, Doctrina, Memorie) noch Vice, der alte gute Bekannte, den für seine bösen Rathschläge hier schließlich der Tod am Galgen trifft. Richard Edwards, königlicher Musikdirector (Master of the chapel) erfreute den Hof 1571 durch „the excellent Comedie of two the moste faithfullest Frunds Damon and Pithias“ (bei Dodsley im ersten Bande), wo der Syracusaner Damon (der Möros von Schillers Bürgschaft) eine ächt englische Ballade zum Lobe der Freundschaft singt. George Whetstone behandelte um 1578 den düstern Stoff von Shakespeare's „Maß für Maß“ in „the right excellent and famous Historye of Promos and Cassandra“. Wird in allen diesen Stücken, trotz sichtlicher Fortschritte in Bezug auf dramatisch planmäßige Anlage, noch viel durch überflüssige Decla-

*) Der fünffüßige Jambus Shakespeare's, Göthe's und Schillers, den bekanntlich in Deutschland Lessings Nathan einführte, zweihundertneunzehn Jahre nach seiner Erfindung.

**) The new tragicall comedy of Appius and Virginia, by R. B. 1575. Im zwölften Bande der Dodsley'schen Sammlung altenglischer Stücke.

mationen und Betrachtungen gesündigt, so erwacht in den achtziger Jahren, mit einer mächtigen Productivität der tragischen Dichter und einer außerordentlich lebhaften Theilnahme des Publicums, auch ein eigenthümlich wilder, gewalttbätiger Zug, in dem der Reflex der Zeitereignisse nicht zu verkennen ist. Die Dichter schrieben eben am Vorabende des furchtbaren Entscheidungskampfes gegen Spanien, dann im Jubel des Sieges und unter den leidenschaftlichen Ausbrüchen wohlberechtigter Rache. Noch war die Erinnerung an den Fanatismus der katholischen Maria und ihres Bonner im Volke lebendig, noch hatte man den tragischen Ausgang dreier Königinnen (Anna Boleyn, Catharina Howard, Jane Gray) nicht vergessen, da legte Maria Stuart das Haupt auf den Block (1587), versammelten Babingtoh und seine Unglücksgenossen das Volk der Hauptstadt um ein unerhörtes Beispiel grausamer Rache. Ueberhaupt waren peinvolle Hinrichtungen und Verstümmelungen (cfr. die erste Vorlesung) der Justiz jener Zeit nur zu geläufig, und das Publicum fand an dem Schauspiele von Auspeitschungen, Nasen- und Ohrenabschneiden, Hängen, Viertheilen, mit glühenden Zangen reißen ungefähr denselben Reiz des süßen Grausens, der noch heute die Spanier und Spanierinnen zu dem Gemetzel der Stierkämpfe zieht. Dazu kamen die Aufregung des Krieges gegen Spanien, die als Heldenthaten bewunderten Gräuel des piratenhaft geführten Seekrieges (auch davon war schon die Rede) die nervenerschütternden Nachrichten aus den Niederlanden und Frankreich, wo gegen die Glaubensgenossen die ganze Wuth eines meuchelmörderischen Fanatismus entfesselt war. Solch einer Zeit gegenüber griff denn auch die Bühne zu scharfem Gewürz, und es entstanden Schauerstücke wie der Alphonsus von Greene, die Schlacht von Alcazar von Peele, der Tamerlan von Marlowe und die spanische Tragödie von Kyd (1588).*) Die letztere vereinigt in so hohem Grade die hervorragenden Eigenthümlichkeiten dieser Kunstrichtung, und ihr Einfluß auf Shakespeare's ersten Versuch in der Tragödie ist so sichtbar, daß sie hier näher in's Auge gefaßt werden muß.

*) Sie steht bei Hawkins II., p. 1—122, unter dem Titel: „The spanish tragedy, or Hieronimo is mad again".

In Bezug auf Sprache, Anlage und Durchführung der dramatischen Handlung und Charakteristik zeigt das immerhin seltsame Stück gegen den siebenundzwanzig Jahre ältern „König Cambyses" einen ganz durchgreifenden Fortschritt. Die alten vierzehnsylbigen Alexandriner sind durch den jetzt bereits allgemein herrschenden, beweglichen und schwungvollen Blancvers ersetzt. Der lose anecdotische Inhalt der ältern Tragödien hat einer wohlgefügten, von einheitlichem Interesse getragenen Handlung Platz gemacht, die allegorische Hinterlassenschaft der Moralitäten ist verschwunden bis auf die eine Gestalt der „Rache", welche in Begleitung eines Gespenstes (der armen Seele des Ermordeten, der gerächt werden soll) als Chorus die Scene eröffnet. Beide wohnen dann der Handlung, natürlich nur für das Publicum sichtbar, als Zuschauer bei und beschließen jeden Act durch eine kurze Ansprache. In der „Rache" nun verkörpert sich das ganze Pathos des Stücks, welches die tragische Leidenschaft in ihrer einfachsten, urwüchsigsten Gestalt zur Anschauung bringt. Frecher Uebermuth auf Seiten der Angreifer steigert das verletzte Rechtsgefühl der Gekränkten zu dämonischen, unersättlichen Rachegelüsten. „Auge um Auge, Zahn um Zahn" ist der Wahlspruch; in jeder Scene empfinden wir den Geist der Epoche, die Stimmung eines gesunden, kräftigen, robust sinnlichen Volkes, welches, von Todfeinden umgeben, für sein Recht und seinen Besitz Alles zu wagen entschlossen ist. Anlage und Ausführung wimmeln von Anklängen an Shakespeare, an Titus Andronicus, Heinrich VI., Hamlet, ja an Romeo und Julia. Gewinnen wir zunächst eine kurze Uebersicht der Handlung: Der Geist des in der Schlacht getödteten Ritters Andreas steigt also aus der Unterwelt auf, um, von der „Rache" geleitet, am Untergange seines Feindes sich zu ergötzen. Dieser, der portugiesische Prinz Balthasar, wird gefangen nach Spanien gebracht und verliebt sich dort in Bel-Imperia, die Braut des von ihm getödteten Gegners. Damit schürzt sich dann der tragische Knoten. Bel-Imperia denkt nicht daran, sich dem „Mörder" ihres Geliebten hinzugeben, und um ihres Entschlusses sicher zu sein, schafft das praktische Mädchen sich einen andern Liebhaber an, Horatio, des alten Hofmarschalls Hieronimo Sohn, mit dem sie nun abwechselnd Rachepläne ersinnt und

Schäferstündchen nach Art von Romeo und Julia feiert. Auf dem Gipfel des verliebten Entzückens (die Scene verhält sich zu der berühmten Shakespeare'schen Balconscene wie eine üppige Rubens'sche Frauengestalt zu einer Venus Urania) wird das Pärchen durch den eifersüchtigen Nebenbuhler und dessen Mitverschworenen, Bel-Imperia's Bruder Lorenzo, überrascht. Horatio wird vor den Augen der Zuschauer an einen Baum gehängt und erstochen; dann schafft sich Lorenzo mit der Virtuosität und dem Verbrecher-Humor eines Jago die untergeordneten Helfer seiner Gewaltthat vom Halse, und glaubt nun sein Spiel gewonnen zu haben. Da übernimmt aber der alte Hieronimo, Horatio's Vater, das Werk der Rache. Zweifel und Seelenschmerz machen ihn halb toll, zu einem Mittelding zwischen Hamlet und Lear; seine phantastischen Einfälle bringen den Hof in Aufruhr. Als die portugiesischen Gesandten nach Lorenzo fragen, antwortet er mit einer poetischen Schilderung der Hölle, wo Lorenzo in kochendem Blei und unschuldigem Blute gesotten werde, in dem finstern, schrecklichen Thal, wo die Mörder büßen. Da Horatio's Name zufällig erwähnt wird, gräbt er mit seinem Dolch die Erde auf und ruft wie wahnsinnig nach Rache. Auch des unschlüssigen Hamlet Beschämung durch die Entschlossenheit des Laërtes findet ihr Vorbild in der Scene, in welcher ein Mann aus dem Volke den Beistand des Hofmarschalls Hieronimo zur Verfolgung der Mörder des ihm erschlagenen Sohnes erbittet. Unterdessen tödtet sich Horatio's Mutter nach einem Monolog von nicht geringer poetischer Schönheit,*) und nun endlich wird in dem Alten das überwallende Gefühl zum Plan und Entschluß. Eine Hofcomödie, wie im Hamlet, soll dem Racheplan dienen. Man beordert die Gegner zum Mitspielen und fertigt sie dann auf der Bühne mit scharfen

---

*) Ihrer zur Mäßigung rathenden Dienerin entgegnet sie die schönen Worte:

My soul, poor soul; thou talkst of things,
Thou knowst not what. My soul hath silver wings,
That mount me up unto the highest heavens.
To heaven, ay there sits my Horatio,
Back'd with a troop of fiery Cherubines,
Dancing about his newly healed wounds,
Singing sweet hymns, and chanting heavenly notes etc.

Dolchen ab, mit denen man die harmlosen Theaterwaffen vertauscht hat. Als nun Hieronimo ergriffen und peinlich befragt wird, macht er sich durch Abbeißen und Verschlucken der eigenen Zunge das Sprechen unmöglich, verlangt aber ein Federmesser, um zur Aufsetzung des nunmehr nothwendigen schriftlichen Geständnisses sich eine Feder zu schneiden, und benutzt dieses unscheinbare Werkzeug, um erst die Könige von Spanien und Portugal, dann aber sich selbst um's Leben zu bringen. Der Dichter aber, als fürchte er, noch immer nicht die rechte Energie der strafenden Gerechtigkeit gezeigt zu haben, läßt schließlich die „Rache" Musterung über die Todten halten, wobei sie ein kleines Progamm der für die Abgeschiedenen noch in Aussicht stehenden Prozeduren zum Besten giebt: Lorenzo soll auf Ixions Rad, sein Vater unter des Tityos Geier, Balthasar auf Chimära's Rücken, die beiden schurkischen, resp. gehängten und erschossenen Diener aber, der Eine an des Sisyphus Arbeit, der Andere in Acherons brennende Fluthen gesendet werden. So soll ihre endlose Tragödie sich erfüllen. Eigenthümlich ist allen Charakteren die rücksichtslose, wahrhaft dämonische Energie; auch fehlt es nicht an einzelnen, zum Theil recht glücklichen Anläufen zu psychologischer Motivirung, aber Alles ist in's Extreme, Ungeheure gearbeitet. Die Sprache ist reich an kräftigen, wie an lieblichen Stellen, doch auch außerordentlich ungleich. Wie in den Jugendstücken Shakespeare's, doch noch häufiger, machen klassische Schulreminiscenzen sich breit, und zwar nicht nur als energische

---

Den Baum, an welchem man ihren Horatio ermordet hat, verflucht sie mit ächt tragischem Pathos:

Down with these branches and these loathsome boughs
Of this unfortunate and fatal pine:
Down with them. Isabella rent them up
And burn the roots from whence the rest is sprung. . .
Fruitless for ever may this garden be,
Barren the earth, and blessless whosoever
Imagines not to keep it unmanur'd!
And eastern wind, commix'd with noisome airs
Shall blast the plants and the young saplings:
The earth with serpents shall be pestered,
And passengers for fear to be infect
Shall stand aloof etc.

Ausrufe oder scharf zugespitzte Sentenzen, sondern auch mitten in Schilderungen, ruhigen Betrachtungen und lyrischen Gefühlsausbrüchen. In dem offiziellen Schlachtbericht unterstützt der spanische General seine Schilderung durch das Citat

Pede pes, et cuspide cuspis,
Arma sonant armis, vir petiturque viro.

Der über die Gefangennehmung seines Sohnes jammernde Vicekönig von Portugal ruft inmitten seiner Klage:

Qui jacet in terra, non habet unde cadat.
In me consumpsit vires fortuna nocendo,
Nec superest ut jam possit obesse magis.

Als Hieronimo die Leiche seines gemordeten Sohnes erblickt, macht er gar in 14 lateinischen Versen seinem Schmerze Luft; selbst Fräulein Bel-Imperia giebt gelegentlich von ihren classischen Kenntnissen Proben, und bei Ordnung des eingelegten Schauspiels bringt der philologische Enthusiasmus der damaligen guten und besten Gesellschaft den Hieronimo gar auf den Einfall, die Rollen, um der größeren Ergötzlichkeit willen, in vier fremden Sprachen, Latein, Griechisch, Italienisch und Französisch, extemporiren zu lassen! Als es nachher zur Ausführung kommt, wird allerdings in dem uns vorliegenden Druck ehrliches Englisch gesprochen, und der Verfasser bemerkt dazu ganz naiv, es sei diese Abänderung zu Gunsten der gewöhnlichen Leser geschehen. Auch an Antithesen und Concepten ist kein Mangel. Wir haben eben alle Seltsamkeiten und Auswüchse der Shakespeare'schen Jugendstücke beisammen, aber auch bereits die energische, aus den Fesseln der Allegorie befreite Handlung, welche bei aller Unbekümmertheit um die klassischen Einheitsregeln dennoch sichtlich innerem, ächt dramatischem Zusammenhange zustrebt, so wie jenes mächtige, naturwüchsige Pathos und jene straffe Frische der Charaktere, durch welche das nationale Schauspiel der Engländer über die gleichzeitigen Exercitien der französischen Bühne von vorne herein einen so entschiedenen Vorsprung gewann.

In noch höherem Grade zeigt diese Eigenschaften Christopher

(Kit) Marlowe, dessen Einfluß auf Shakespeare's tragische Erstlingsversuche gleichfalls nicht zu verkennen ist.*)

Marlowe, Sohn eines armen Schuhmachers John Marlowe, wurde am 26. Februar 1564 in der Georgs-Kirche in Canterbury getauft, war also etwa zwei Monate älter als Shakespeare. Die von Heinrich VIII. gegründete Freischule seiner Vaterstadt (50 Schüler empfingen je 4 Pfund jährlich Stipendium und den lateinischen Unterricht eines Lehrers und eines Schulgehülfen) führte ihn in die Elemente der klassischen Bildung seines Zeitalters ein. Um 1579 ging er nach Cambridge, woselbst er 1583 Bachelor, 1587 Master of Arts wurde. (Baccalaureus und Magister.) Aber die ehrwürdige

*) Viel weniger kommen hier Lodge, Peele und Greene in Betracht, die neben Marlowe und Kyd unmittelbar vor Shakespeare auf den Londoner Volksbühnen herrschten.

Thomas Lodge, 1573 Student in Oxford, Verfasser der Erzählung Rosalynde, aus welcher Shakespeare den Stoff zu As you like it entnahm, schrieb: Looking Glass for London and England, eine Dramatisirung, oder vielmehr Dialogisirung der Geschichte von der Bekehrung Ninive's durch Jonas, mit Nutzanwendungen auf England (gedr. 1591) und the Wounds of Civill War, lively set forth in the true Tragedies of Marius and Scilla (gedr. 1594); beide Stücke wol in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre.

George Peele, geboren 1558 in London, 1577 Bachelor, 1579 Master of Arts in Oxford, dann freier Literat in der Hauptstadt, starb vor 1598. Er schrieb für die Bühne: the Battle of Alcazar fought in Barbarie (gedr. 1594), ein ganz realistisches Spektakelstück; the Famous Chronicle of Edward the first, dialogisirte Chronik ohne künstlerische Anordnung; the Arraignment of Paris, a Pastorall presented before the Queen's Majestie by the Children of the Capell, ein declamatorisches Hofstück, mit wenig Handlung; the Old Wife's Tale, a pleasant conceited Comedie, ein phantastisches, dramatisirtes Mährchen in sehr skizzenhafter Ausführung. Sein bestes Stück, die Tragödie „the Love of David and Fair Bathseba“ (gedr. 1599) ist schon unter sichtlichem Einfluß Shakespeare's entstanden.

Peele's Freund Robert Greene, geboren zwischen 1550 und 1560 zu Norwich, studirte in Cambridge, wurde 1578 Bachelor, ergab sich auf einer mehrjährigen abenteuernden Reise in Spanien und Portugal einem wüsten, ausschweifenden Leben, wurde, nach England zurückgekehrt, 1583 Master of Arts, machte einen kurzen, unglücklich ablaufenden Versuch, durch eine Heirath in geordnete Verhältnisse zu kommen, und lebte dann von 1585 bis zu seinem

Universität sollte wenig Freude an diesem ebenso wilden als genialen Zöglinge erleben. Es litt Marlowe nicht in den regelmäßigen Bahnen der Brodgelehrsamkeit; wie so manches andere zeitgenössische Talent zog es ihn in die geistig und künstlerisch bewegten Kreise der Hauptstadt, in denen damals zuerst das moderne freie Literatenthum den Lebenskampf gegenüber der corporativ gegliederten Gesellschaft des Mittelalters aufnahm. Wie hart dieser Kampf noch war, welche furchtbaren Opfer er in seinen tumultuarischen Anfängen forderte, und welche ungewöhnliche Kraft des Geistes und des Charakters er voraussetzte, das wird später der Bericht über Shakespeare's Leben noch eingehend zu berühren haben. Und Marlowe sollte nicht zu den sieggekrönten Ueberwindern gehören. Er versuchte sich zuerst, wie Shakespeare als Schauspieler und Dichter zugleich (auf dem Theater „the Courtain, der Vorhang" in Shore-Ditch), bis er in einer Vorstellung auf offener Scene das Bein brach. Später scheint er nur noch als Theaterdichter gewirkt zu haben: nach beiden Richtungen nicht ohne glänzende Erfolge, aber leider weit entfernt von jenem Geiste des Maßes und der Weisheit, welcher Shakespeare über die Gefahren solcher Stellung siegreich hinweg hob. Schauspieler und Theaterdichter

---

am 3. September 1592 erfolgten Tode als freier Literat in London in aufreibendem Wechsel von geistiger Anstrengung, Ausschweifungen und Noth. Er schrieb: the Scotish Historie of James the fourth, slaine at Flodden, intermisted with a pleasant Comedie (gedr. 1598), eine Mischung von dramatisirter Chronik, romantischen Liebesabenteuern und Elfenspuk; the Comicall Historie of Alphonsus, King of Aragon (gedr. 1599), ein Schlachtenstück wie die Schlacht von Alcazar und Marlowe's Tamerlan; the Historie of Orlando Furioso (gedr. 1594), ein mit lateinischer und italiänischer Gelehrsamkeit reichlich gespicktes Hof-Festspiel; the Honorable Historie of friar Bacon and friar Bungay — Dramatisirung einer romantischen Sage aus dem dreizehnten Jahrhundert; endlich sein letztes Stück: „the pleasant conceited Comedie of George a Greene, the Pinner of Wakefield (gedr. 1599), — eine recht geschickte dramatische Behandlung der volksthümlichen Ueberlieferung vom Treiben des Robin Hood. — Alle drei Dichter haben sich Verdienste um Ausbildung eines anmuthigen, bewegten Dialogs, eines leichten, wohlklingenden Verses erworben, auch Anläufe zur Charakteristik genommen. Dagegen ist in ihren Stücken von einer einheitlichen, wirklich dramatisch angelegten Handlung noch wenig zu spüren.

genossen damals noch ganz die bedenkliche Freiheit aussichts- und schutzloser Einzelexistenzen, die sich keinerlei Zwang aufzulegen hatten, weil man sich von ihnen ohnehin des Schlimmsten versah. Man rechnete sie weder zu den Gelehrten noch zu den achtbaren Geschäftsleuten, ließ ihrer persönlichen Stellung von der allgemeinen Vorliebe für ihre Kunst wenig zu Gute kommen und war überdies noch mit lieblosen Urtheilen bei der Hand, wenn schwächere Charaktere sich durch Zügellosigkeit für diesen Mangel an socialer Achtung zu entschädigen suchten. Was aus schwachen Naturen unter solchen Verhältnissen wurde, dafür giebt Greene's berufenes Pamphlet ein zu beredtes Zeugniß*). Die Schrift, jedenfalls in des armen Greene letzter Lebenszeit abgefaßt, als er von Allem entblößt und von Allen verlassen im Hause eines Schuhmachers in der Nähe von Dowgate sein Ende erwartete, wendet sich in den folgenden Worten an die Theaterdichter von seiner Bekanntschaft: „den Herren seiner früheren Bekanntschaft, die ihren Witz im Verfertigen von Schauspielen verausgaben, wünscht R. G. eine bessere Beschäftigung, und Weisheit seinem Mißgeschick zuvorzukommen. Wenn schmerzliche Erfahrung euch Herren bewegen kann, euch zu hüten, so räth euch unser unerhörtes Elend zur Vorsicht. . . Wundere dich nicht (denn mit dir will ich beginnen), du berühmte Zierde der Tragödiendichter (nämlich Marlowe), daß Greene, der mit dir gesagt hat, „es ist kein Gott", jetzt seiner Größe die Ehre giebt; denn durchdringend ist seine Macht, seine Hand liegt schwer auf mir, er hat mit einer Donnerstimme zu mir gesprochen, und ich habe gefühlt, er ist ein Gott, der seine Feinde bestrafen kann. Wie sollte dein ausgezeichneter Geist, seine Gabe, so verblendet sein, daß du dem Geber nicht die Ehre lassen solltest? Hast du verderblichen Macchiavellismus studirt? O kindische Thorheit! Was sind seine Regeln denn als verkehrte Albernheiten, geeignet, in kurzer Zeit das Menschengeschlecht zu vertilgen? denn wenn sic volo, sic jubeo, für diejenigen recht ist, die im Stande sind zu befehlen, und wenn es gesetzlich ist, fas et nefas Alles zu thun was Nutzen bringt, so müßten Tyrannen allein die Erde besitzen, und indem sie es in Tyrannei sodann Andern zuvorthun wollen, müßte Jeder ein Schlächter der Andern sein, bis, wenn der Mächtigste Alle überlebt, nur noch ein Reich für den Tod übrig bleibt, daß in einem

*) Das Bekannte, nach Greene's Tod durch Henry Chettle veröffentlicht: Groatsworth of Wit bought with a million of Repentance.

Menschenalter das Leben des Menschengeschlechts zu Ende gehen müßte. Der Urheber dieses teuflischen Atheismus*) ist todt, und hatte in seinem Leben niemals die Glückseligkeit, nach der er strebte, sondern, wie er in Ränken begann, lebte er in Furcht und endete in Verzweiflung. — — — Sieh auf mich, den durch ihn zu solcher Freiheit Verführten, und du wirst finden, es ist eine höllische Knechtschaft. . . . Zögere nicht (mit mir) bis zu dieser äußersten Noth; denn wenig weißt du, wie du am Ende heimgesucht werden wirst." Ohne den Verzweiflungsruf eines haltlosen, von Elend und Todesfurcht bedrängten Menschen für ein vollgültiges Zeugniß zu nehmen, kann man diese Zeilen doch nicht lesen, ohne jenes Geistes wilder Gewaltthätigkeit und teuflich heroischer Selbstsucht zu gedenken, der Marlowe's tragische Helden fast ausnahmslos kennzeichnet; und was wir von Marlowe's Ende wissen, ist auch bekanntlich nicht geeignet, Greene's Befürchtungen zu widerlegen. Im Kirchenbuche zu Deptworth ist zu lesen: „Christopher Marlowo, slaine by Francis Archer, the 1 of June 1593." Marlowe, erzählte Beard in seinem „Theatre of Gods Judgements, 1597" (der älteste auf uns gekommene Bericht des Ereignisses), habe in einer Rauferei den Dolch gegen seinen Gegner gezogen, der Andere aber sei ausgewichen und so sei der Dolch dem Thäter in den eigenen Kopf gefahren, zu gerechter Strafe für „seine atheistischen Schriften" **). Dieses geschah in des Dichters dreißigstem Lebensjahre, so daß von einem reifen und vollen Ergebniß dieser kurzen, durch Leidenschaft und grimmen Lebenskampf verwüsteten Existenz schon aus äußeren Gründen nicht die Rede sein kann. Marlowe's Stücke tragen sämmtlich mehr oder weniger den Stempel eines in trüber Gährung begriffenen Talents und überstürzter Production. Aber auch so lassen sie wesentliche Eigenschaften des ächten, tragischen Dichters überall erkennen: leidenschaftliche Energie der Empfindung, Urgewalt des pathetischen Ausdrucks und instinctiven Zug zu einheitlicher, kräftig fortschreitender Handlung. Auch ein glücklicher Wurf und eine feste Hand in der Charakteristik ist hier und da sichtbar. Dagegen fehlt es ganz an jener versöhnenden Weisheit, welche den selbstischen Trieb zu den ordnenden und erhaltenden

*) Nach Dyce in der Ausgabe von Marlowe's Werken, XXVII., ist wahrscheinlich Francis Kett gemeint, Mitglied (Fellow) des Benet College in Cambridge, der 1582 in Norwich wegen unchristlicher Lehre verbrannt wurde.

**) Bei Dyce a. a. O. XXXI.

Lebensmächten in ein richtiges Verhältniß stellt, und so aus dem Zusammenstoß des Einzelbewußtseins und des Gattungsgesetzes das Tragische hervorwachsen läßt. Wie schon oben bemerkt, handeln Marlowe's Helden wie dämonische Naturgewalten, aber nicht ohne einen süßen Reiz des Grausens sieht man sie gegeneinander stürmen, Menschen, Götter und Schicksal herausfordern. Die Ader des englischen National- und Zeitgeistes, welche in Shakespeare's Macbeth, Edmund, Jago pulsirt, schlägt hier in rasendem Fiebertempo, aber es ist nicht zu verkennen, daß sie im Grunde die gleiche ist. Viel parodirt und citirt ist von Zeitgenossen und Spielern die schauerlich-wirkungsvolle Scene, in der Tamerlan*) über die Bühne fährt, von aufgezäumten und angeschirrten besiegten Königen gezogen, die er peitscht, und als „feiste Mähren Asias“ anherrscht:

Holla, ye pamper'd jades of Asia!
What. can ye drew but twenty miles a-day,
And have so proud a chariot at your heels,
And such a coachman as great Tamburlaine? . . .

Mit Fleisch und Blut will er sie füttern und Muskateller sollen sie saufen:

If you can live with it then live and draw
My chariot swifter than the racking cloud;
If not, then die like beasts, and fit for nought
But perches for the black and fatal ravens.

Der Käfig, in dem Bajazet seinem Ueberwinder nachgetragen wird, der in Ketten als Zielscheibe an der Mauer hängende Statthalter von Babylon, die Massen-Ermordung der Babylonier, Männer, Weiber und Kinder, Alles mit einem wahren Enthusiasmus der Grausamkeit geschildert, sind würdige Seitenstücke zu diesem unheimlich-schwülstigen Pathos der rohen Gewalt. Aber zu erschütternder tragischer Größe erhebt sich die Schlußscene, in der Tamerlan, von tödtlicher Krankheit ergriffen, die Götter herausfordert und dann dem heranschleichenden Tod in's Auge schaut:

---

*) The first part und the second part of Tamburlaine the Great 1588, Marlowe's Erstlingswerk, das ungemein gefiel und schon die Grundzüge seiner ganzen Manier enthält.

„See where my slave, the ugly monster Death,
Staking and quivering, pale and wan for fear,
Stands aiming at me with his murdering dart,
Who flies away at every glance I give,
And when I loke away, comes steeling on!"

Der Tod, der zitternd auf den Helden zielt, zurückflieht, wenn dessen Blick ihn trifft und scheu sich näher heran stiehlt, wenn Jener weg sieht! Ist das nicht schon ganz und gar Shakespeare'sche Bilderpracht? Aehnliche Stellen glücklichsten Wurfes finden sich bei Marlowe überall, sein Blancvers vertreibt in siegreichem, erstem Anlauf den Alexandriner von der Volksbühne und macht für Shakespeare's Dialog so zu sagen die Gußform zurecht, seine Monologe enthalten erhabenes Pathos neben argem Schwulst, seine Handlung strebt aus dem epischen Nebeneinander zu lebendiger, dramatischer Einheit auf, wenn auch nicht immer mit Erfolg, und seine Charaktere, wenngleich wie gesagt, der feinen humanen Nuancen entbehrend, sind durchweg in festen markigen Zügen gezeichnet.

Auf Tamerlan folgte Faust*), in dem es sich seltsam genug ausnimmt, daß Mephisto, ein schwermüthiger und ernst philosophirender Dämon, seinem Opfer in's Gewissen redet und Faust's Seele zu retten sucht. Mit reuevoller Sehnsucht spricht er von den verscherzten Freuden des Himmels:

„Thinkst thou that I, who saw the face of God,
„And tasted the eternal joys of heaven,
„Am not tormented with ten thousand hells
„In being depriv'd of everlasting bliss?

O, Faustus, leave these frivolous demands,
Which strike a terror to my fainting soul!

Ganz marlowisch ist die dämonische Ueberkühnheit, mit der Faust das

*) The Tragicall History of the Life and Death of Doctor Faustus. Written by Chr. Mar. Der uns erhaltene Text hat zahlreiche Zusätze von Decker, Rowley und Bird und macht dadurch das Urtheil über Marlowe's Leistung schwierig.

Schicksal herausfordert. Von der Zwei-Seelen-Theorie Göthe's und seines übersinnlich-sinnlichen Helden ist da Nichts zu merken. Marlowe's Faust will ganz einfach Macht und Genuß, bietet seinem beständig warnenden guten Engel geflissentlich Trotz und verhöhnt seinerseits den sentimental-gutmüthig angehauchten Mephisto:

„What is great Mephistophilis so passionate
For being deprived of the joys of heaven?
Learn thou of Faustus manly fortitude
And scorn those joys thou never shalt possess."

Freilich bewahrt er seinen Trotz nicht bis ans Ende, wie Tamerlan in den Todesschmerzen der Krankheit, oder Barabas, der grimme Jude von Malta, im kochenden Kessel; dafür aber giebt die Seelenqual seiner letzten Stunde dem Dichter willkommene Gelegenheit, die ganze Tonleiter des Grausens und Entsetzens, die er als Virtuose beherrscht, in schrillen Dissonanzen erklingen zu lassen. Die Handlung des Stückes ist wesentlich dem deutschen Volksbuche entnommen.

Alle Vorzüge, aber auch alle colossalen Fehler von Marlowe's Manier vereinigt der viel berufene „Jude von Malta *). Nach einer Andeutung des Prologs wurde das Stück von Marlowe sehr bald nach Guises Ermordung zu Blois, also 1588, unter dem frischen Eindrucke des großen Religionskampfes geschrieben. Es kündigt sich als Tendenzstück, als abschreckende Darstellung macchiavellistischer, menschenfeindlicher Selbstsucht an; nur zu bald aber fühlen wir, wie die Phantasie des Dichters sich an den Bildern der dargestellten Greuel erhitzt und nur noch in Erregung wollüstigen Grausens schwelgt. Damit soll die Erinnerung an Shakespeare's Shylock hier nicht so weit fortgeworfen werden, wie es häufig geschieht. Das Grundmotiv ist unverkennbar dasselbe. Der Jude Barabas schwelgt in den Erfolgen seines Handels und Wuchers, wird von dem christlichen Gouverneur von Malta seines Vermögens beraubt und verhöhnt: Nicht die Christen solle er anklagen, sondern die Erbsünde seines Stammes:

---

*) The famoos Tragedy of the Rich Jew of Malta. As it was played before the king and Queene, in His Majesties Theatre of Whit-Hall, by Her Majesties Servants at the Cock-pit. Written by Christopher Marlo. Printed by I. B. for Nicholas Vavasour, and are to be sold at his Shop in the Inner-Temple, neere the Church. 1633. 4.

„If your first curse fall heavy on thy head
And make thee poor and scorn'd of all the world,
Tis not our fault, but thy inherent sin.

Wenn schwer der alte Fluch auf's Haupt Dir fällt
Und arm Dich macht, verachtet vor der Welt,
So ist's Dein Sündenloos, nicht uns're Schuld.

Auch seine einzige Tochter, die er liebt, will ein Christ ihm, wie Jessica, mit ihrer Zustimmung entfremden, und sie bricht schließlich mit ihrem Vater und geht in's Kloster. Seine Klagen und Racheschwüre athmen Shylock's Geist und Kraft. Selbst an directen Anklägen der Form fehlt es nicht. Als man ihm das Vermögen nimmt und das Leben läßt, ruft Barabas:

Why, I esteem the injury far less,
To take the lives of miserable men,
Than be the causers of their misery.
You have my wealth, the labour of my life,
The comfort of mine age, my childrens hope;
And therefore ne'er distinguish of the wrong.

Ich mein', 's ist lange nicht so schwere That,
Das Leben nehmen elend armem Volk,
Als in das Elend grausam sie zu stürzen.
Ihr habt mein Gut, habt meines Lebens Frucht,
Des Alters Trost, die Hoffnung meines Kindes;
So deutelt nicht an eurer Missethat!

Glaubt man nicht Shylock nach dem Urtheilsspruch jammern zu hören? Auch den grimmen Humor des rachsüchtigen Juden hat Marlowe nicht übersehen, und der Ausdruck desselben ist ihm hier und da ganz trefflich gelungen: so in der meisterhaften Scene, wo Barabas die beiden Mönche mit der Aussicht auf seine Bekehrung und — seine Schätze zu ködern weiß. Bald aber verzerren sich die anfangs noch menschlichen Züge des Helden in's Ungeheure, Teuflische, Dämonische. Die Handlung überstürzt sich. Greuel werden auf Greuel, Unwahrscheinlichkeiten auf Unwahrscheinlichkeiten gehäuft. Barabas braucht

seine Tochter als Köder für die christlichen Ritter, die er verderben will. Er erzählt uns, daß es von jeher sein Vergnügen war, Brunnen zu vergiften, hülflose Krüppel umzubringen, daß er Jahre lang Arzt, dann wieder Ingenieur im Dienst des Kaisers gewesen, um Christen ins Verderben zu stürzen; er macht einen türkischen Sklaven zum Vertrauten aller seiner Unthaten, vergiftet das ganze Nonnenkloster, in das seine Tochter entflohen ist, und endet schließlich, unter trotzigen Gotteslästerungen, nachdem die Handlung unter der grellen Beleuchtung seines Verbrecher-Wahnsinns das Ansehen eines wahren Pandämoniums gewonnen hat. Wenn man erwägt, daß solch eine Dichtung neben Shakespeare's Kaufmann von Venedig länger als ein Menschenalter sich nicht nur der Volksgunst erfreute, sondern selbst bei Hofe aufgeführt werden durfte, so liegt darin wohl eine Mahnung zur Vorsicht in pessimistischen Vergleichungen zwischen unserm Publikum und dem früherer Zeiten. Noch unbedeutender sind „The Massacre of Paris“, eine ziemlich rohe Insceneſetzung der Pariser Bluthochzeit, und „The Tragedy of Dido“, nach Marlowe's Tod 1594 gedruckt und von ihm in Gemeinschaft mit Thomas Nash verfaßt. Dagegen darf Marlowe's Eduard II.*) nicht übergangen werden, wenn von der Vorgeschichte des Shakespeare'schen Dramas, und speciell der historischen Stücke, die Rede ist. Nicht, daß die erwähnten Unschönheiten der Marlowe'schen Dichtung hier fehlten. In der Zeichnuug und Färbung der Charaktere ist auch hier eine krankhafte Vorliebe für das moralisch Häßliche, Gewaltsame nicht zu verkennen. Vergeblich sucht das Auge nach einer freundlichen Gestalt, auf der es ausruhen könnte; kein versöhnender Accord erquickt das von schrillen Dissonanzen umstürmte Ohr. König Edward ist ein wehrloser Sklave seiner Launen und seiner Günstlinge, seine Lords treten ihm nicht als Patrioten entgegen, sondern als anmaßende und nei-

---

*) Der erste Druck führt den Titel: „The troublesome raigne and lamentable death of Edward the second, King of England: with the tragicall fall of proud Mortimer. And also the life and death of Peirs Gaveston, the great Earle of Cornewall and mighty favourite of King Edward the second, as it was publiquely acted by the right honourable the Earle of Pembrooke his servantes. Written by Chri. Marlow Gent. Imprinted at London by Richard Bradocke, for William Jones, dwelling neere Holbourne conduit, at the signe of the Gunne. 1598. 4 to.

dische Vasallen, Königin Isabella läßt uns mindestens ungewiß, ob in ihrer anfangs zur Schau getragenen Milde und gekränkten Unschuld je ein Zug von Wahrheit war oder nicht; an der Wollust des Grausigen wird hier so wenig gespart wie im Tamerlan oder im Juden von Malta, und Marlowe's Grundzug, der ausschließliche Cultus der Kraft, der rücksichtslos fortstürmenden, selbstsüchtigen Leidenschaft, zeigt sich einer tiefern und feinern Charakteristik auch hier gefährlich. Aber innerhalb dieser Grenzen ist in Handlung, Dialog, Charakterzeichnung dennoch Treffliches geleistet, und die Vergleichung mit Shakespeare's Historien drängt sich überall auf. Es ist unmöglich, die Monologe des im Glück übermüthigen, im Unglück verzagten Eduard zu lesen, ohne an Richard II. zu denken; die Verhandlung Mortimers mit dem Mörder Lightborn erinnert auffallend an die Anwerbung der Mörder Clarence's durch Richard III., und, was mehr zu bedeuten hat als solche Einzelheiten: ein ganz sicherer Fortschritt zu einheitlicher, organischer Durchführung einer wirklich dramatischen Handlung ist nicht zu verkennen, wie es denn auch dem Dialog an energischen Pointen und pathetischer Kraft, der Charakteristik an kühnen, treffenden Zügen nicht fehlt. Durch das Alles wird in letzter Instanz die Kluft zwischen Marlowe's und Shakespeare's Genie und Denkungsweise nicht ausgefüllt, kaum verengert; desto unmerklicher aber ist der Fortschritt von Marlowes „Mache“ zu der der Shakespeare'schen Jugendstücke. Mit einem Worte: die Formen der englischen National-Tragödie waren, als Shakespeare auftrat, in ihren Grundzügen fertig und anerkannt, der Geschmack des Publicums hatte seine bestimmte Richtung genommen und eine mächtig erregte Theilnahme weitester Kreise kam dem Dichter auf allen Pfaden, die er hier einschlagen mochte, entgegen. Und wenn das im Trauerspiel und der Historie nicht zu verkennen ist, so gilt es fast in noch höherm Grade von den heitern Charaktergemälden seiner Lustspiele. Wie dort leitet auch hier eine ununterbrochen aufsteigende Reihe organischer Entwickelung von den unbeholfenen Versuchen des ausgehenden Mittelalters zu den Shakespeare'schen Erstlingsleistungen hinüber.

Von Heywood's „Zwischenspielen“, als dem ersten Schritte, den das englische Sittendrama aus dem Nebel der Abstraction und Allegorie heraus that, war schon oben die Rede. Ihnen folgten, noch vor dem Aufschwunge der nationalen Tragödie, die ersten kühnen Wagnisse des eigentlichen Lustspiels, Udall's „Ralph Roister Doister“

und Stille's „Gammer Gurtons Needle“. Das erstere existirte schon um 1551, also im frühesten Beginn dieser Epoche. Im Prolog bekennt der Verfasser sich als einen Verehrer des Plautus und des Terenz, „deren Schriften unter den Gelehrten des Tages den Ton angeben“. Der ungeheure Fortschritt von der dialogisirten Erzählung oder Betrachtung zur dramatischen Handlung ist also auch auf diesem Gebiet, wie auf dem der Tragödie, dem Einfluß der Antike zu danken. Dabei blieben aber Ton und Inhalt der Stücke ächt national, im schlimmen wie im guten Sinne, ja sie rangen aus der an Rohheit grenzenden Derbheit des angelsächsischen Volkshumors nur sehr allmählich sich los. „Ralph Roister Doister“ schildert die Narrheit eines verliebten Gecken, der sich um die Hand einer reichen Wittwe bewirbt. Er gewinnt durch Geld und Versprechungen den Beistand der Zofe, sucht seinem bevorzugten Rivalen durch Klatsch und Ränke zu schaden, und leistet dabei das Mögliche an Unverschämtheit und Plumpheit. Natürlich siegen am Ende die gescheuten Leute und Ralph giebt sich zufrieden, die Hochzeit, wo er als Bräutigam zu glänzen hoffte, als gefoppter und geduldeter Gast mitzumachen. Noch roher und derber, aber durchaus nicht ohne komische Kraft, ist das Jugendwerk John Stille's, der später als Bischof von Bath und Vice-Kanzler von Cambridge der Königin Elisabeth den Spaß einer englischen Weihnachtskomödie abschlug: „man habe keine englischen Stücke (!), schrieb er ihr, und bitte um Erlaubniß, lateinisch zu spielen“. In seiner Jugend war er weniger prüde, als er (1560) „Frau Gurton's Nadel“ für seine Commilitonen verfaßte: ein Stück, dem man wenigstens den Vorwurf gelehrter Pedanterie nie gemacht hat. Handlung, komische Effecte, Dialog, Charakteristik bewegen sich durchaus in den „Regionen der tiefsten Leutseligkeit“.

Mit Behagen versenkt sich der Verfasser in das Treiben der untersten Klassen; er thut es der Kärrnerscene in Heinrich IV. und den Bonmots des Kesselflickers in „der Widerspenstigen Zähmung“ zuvor. In der Eröffnungsscene trifft Diccon, der Landstreicher, mit Hodge, Frau Gurton's Knecht, zusammen. Hodge flucht über seine beim Ackern beschmutzten und zerrissenen Inexpressibles, auf die er doch gerechnet hat, um sich mit Anstand seiner Auserwählten zu zeigen. Wie denn kein Unglück allein kommt, verliert Frau Gurton ihre Nadel, als sie den Schaden zu heilen sich anschickt und dabei zu jähzornig die Katze schlägt. Mit reichlichem Aufwande von hausbackenen,

handgreiflichen Späßen, größtentheils auf Kosten des Dienstjungen Cocke, wird die Nadel gesucht, bis das Erlöschen des Lichtstümpfchens, des einzigen im Hause, die vergebliche Arbeit und den ersten Akt beendet. Die Pause vor dem zweiten Akt füllt ein derbes, joviales Trinklied, voll Schwung und Leben, ein rechtes Glaubensbekenntniß des fröhlichen sorglosen Lumpen:

„Rücken und Seiten sind blank und blos
Und Fuß und Hand ist kalt,
Doch dem Bauch, will's Gott, geht's Bier nicht aus,
Mag's frisch sein oder alt.
Ein kleines Gericht, mehr ess' ich nicht,
Mein Magen ist wenig nutz.
Doch geht's an's Trinken, so will's mich bedünken
Ich wag's gegen Kutt' und Kaputz!
Bin ich blos und blank, seid drum nicht bang
Und grämt Euch nicht, daß ich frier'.
Bei mir wird geheizt und nimmer gegeizt
Mit lustigem, altem Bier.
Rücken und Seiten sind blank und blos
Und Fuß und Hand ist kalt:
Doch dem Bauch, will's Gott, geht's Bier nicht aus,
Mag's frisch sein oder alt." *)

---

*) Der englische Text dieser Strophe, den wir annähernd wieder zu geben suchten, heißt:

„Back and syde go bare, go bare,
Both foot and hande go colde:
But belley, God sende thee good ale ynoughe,
Whether it be newe or olde.
I can not eate, but lytle meat,
My stomacke is not good;
But sure I thinke, that I can drynk
With him that wares a hood.
Thouge I go bare, take ye no care,
I am nothing a colde;
I stuffe my skyn so full within
Of joly good ale and olde.
Back and syde go bare, go bare,
Both foot and hande go colde.
But belley, God sende thee good ale ynoughe,
Wether it be new or olde."

Dann klagt Hodge gegen Diccon über Frau Gurton's schmale Kost. Er ist zu spät gekommen, hat weder Milch noch Speck gefunden. Dafür hat der Strolch keine Hülfe. Aber er verspricht weisen Rath zur Wiederfindung der Nadel, von der Hodge in Hosen- und Herzens-Sachen Hülfe erwartet, sintemal Tom Simson's Kleinmädchen, Christine Klapper, morgen ganz gewiß zum Besuch kommen wird. Nun läßt Diccon ihn Verschwiegenheit geloben mit einem furchtbaren Eide:*)

„Ich, Hodge Hosenlos,
Schwöre dem Diccon Bodenlos,
Beim Kreuz, das ich küssen will,
Seinen Plan nicht zu verrathen,
Und fortan in Worten und Thaten
Ihm dienstbar und hold zu sein.“

Die nun folgende Geisterbeschwörung wird durch Hodge's drastisch wirkende Angst mehr lustig als ästhetisch gestört. Diccon verwünscht den Hasenfuß und beschließt, sich auf Kosten der Weiber einen Spaß zu machen. Er erzählt der Nachbarinn, Frau Chat (Katze), im tiefsten Geheimniß, Frau Gurton's rother Hahn, der gelbfüßige, sei in der Nacht verschwunden und Tyb, die Magd, habe gewiß und wahrhaftig zu Frau Gurton gesagt: sie wisse wohl, wer der Dieb sei, nämlich Frau Chat und Niemand anders. Eine Fluth saftigster Verwünschungen folgt zunächst diesem Appell an das Ehrgefühl der respectablen Dame. Diccon gewinnt einen Krug Ale für seine Angeberei und wendet sich dann, ganz wie Ambidexter in „König

---

*) Der englische Text heißt:

I Hodge breechelesse
Sweare to Diccon reechelesse
By the crosse that I shall kysse,
To kepe his counsails close,
And always me to dispose
To worke that his pleasure is.

Bei der im 3ten Verse angekündigten Ceremonie zeigt der später so heikle Verfasser dann übrigens nicht sowohl der Kirche, als dem Anstande gegenüber ein etwas weites Gewissen.

Cambyses" an's Publikum, um zu seinen Erfolgen sich Glück zu wünschen und allgemeine Heiterkeit in erwünschte Aussicht zu stellen. Nun findet sich Hodge wieder ein, noch ganz entsetzt über sein diabolisches Abenteuer. Er erhält einen Verweis für seine Feigheit, wird auf morgen vertröstet und entschließt sich endlich, der gefährdeten Stelle seines äußern Menschen durch einen wohl geschürzten Riemen nachzuhelfen, um vor der Liebsten doch irgendwie reputirlich zu erscheinen. Die weiteren Kosten der Komik tragen die Schimpfreden der beiden Gevatterinnen und die Dazwischenkunft des aus dem Bierhause herbeigeholten Magisters, bis endlich eine unsanfte Berührung Hodge's durch Diccon das Vorhandensein der vergeblich gesuchten Nadel in schmerzliche Evidenz setzt und den Spaß beendigt. Dies der Rahmen des nicht ohne Behagen und auch nicht ohne Witz, aber derb und etwas unsauber ausgeführten Bildes aus den untersten Regionen der altenglischen Gesellschaft. Es erinnert vielfach an die Volks- und Rüpelscenen des Shakespeare'schen Dramas und Lustspiels. Die Scherze sind oft genug täppisch bis zur ungenirtesten Zote, aber sie werden nicht unsittlich. Die Frivolität der gleichzeitigen französischen Komik (man denke z. B. an den Eugène des Jodelle) ist ihnen fremd, aber freilich auch das feine Gefühl der Franzosen für äußern Anstand. Die Verse sind paarweise gereimt und wechseln zwischen Knüttelversen von resp. 4 bis 5 Hebungen und dem altenglischen Alexandriner, wie wir ihn aus „König Cambyses" kennen.

Ganz ähnliche Elemente vereinigt die Komödie „Misogonus", etwa aus dem Jahre 1560, über welche Collier im zweiten Bande seiner „History of dramatic Poetry" berichtet. Der Dichter nimmt freilich eine italienische Fabel zu Hülfe, eine Familiengeschichte, in welcher der ungerathene lüderliche Sohn die Hauptrolle spielt, unterstützt von dem Hausnarren, „Cacurgus", bis sein, durch den Betrug der Mutter aus dem Hause vertriebener Zwillingsbruder die Intrigue besiegt und dem Vater Trost bringt für das so lange ertragene Hauskreuz. Die Namen sind griechisch (Philogonus, Misogonus, Cacurgus, Eupelas); den Prolog spricht keine geringere Person, als Homer selbst, mit dem Lorbeerkranze geschmückt. Aber die Charakteristik und der Ton des Gesprächs sind echt altenglisch, in des Wortes vollster Bedeutung. Die Seele des Stückes ist wieder der durchtriebene Spaßmacher von Profession, der die Leute zusammenhetzt, die Jugend verführt, mit Zoten freigiebig ist, mit Bier und Prügeln vorliebt nimmt,

und hübsche Schelmstückchen singt (hier Cacurgus, wie Diccon im vorigen Stück); auch Sir John der Magister fehlt nicht, der aus seinem Standquartier, dem Bierhause, geholt wird, als es der Gesellschaft an Würfeln und Karten fehlt. Wie man vermuthete, hat er das Nöthige bei sich. Als während des Spiels der Küster zum Gottesdienst ruft, trägt er ihm auf, die Sache für diesmal allein zu besorgen. Das Magnificat, das Nunc dimittis und das Credo werden genügen; die Psalmen und das Paternoster können fortbleiben. Diese Feindseligkeit gegen den katholischen Klerus ist übrigens ein Familienzug der Dramen aus Elisabeths erstem Jahrzehnt, von dem sich bei Shakespeare bekanntlich keine Spur mehr findet: der Rückschlag der katholischen Reaction unter Maria. Eine Hauptscene giebt es, als der von Cacurgus maliciöser Weise herbeigeholte Vater Philogonus, von dem ehrsamen Nachbar Eupelas begleitet, die saubere Gesellschaft überrascht.

„Wenn Phöbus seufzt' mit Weh' und Ach,
Als Phaeton den Nacken brach,
Wenn Dädalus die Hände rang,
Als Ikarus im Meer ertrank,
Wenn's Zeit für Priam war zu klagen
Als sein Geschlecht der Feind erschlagen:
Wie höb' ich meines Jammers Schall
Nicht lauter, als die Andern all'?
Mein Sohn geht selbst nicht nur zu Grund,
Er plagt auch mich zu jeder Stund'."

So schüttet der praktische Biedermann seine Gelehrsamkeit und sein Herz aus. Und das Schicksal ist nicht taub gegen seinen gerechten Schmerz. Die Auffindung des verstoßenen Sohnes und die Bekehrung des andern bringen Trost und Freude unter sein Dach zurück. Cacurgus aber, wie billig aus dem Hause gejagt, verliert den Muth nicht. Er appellirt an die Gunst der verehrungswürdigen Zuschauer, und mit Grund: Kann er nicht Kinder wiegen und warten, Reisholz lesen, Knoblauch hacken, den Bratspieß drehen, die Glocke ziehen, Geschichten erzählen, Lieder singen, nach Tische tanzen und was sonst Alles verlangt wird? Und dabei ist er bescheidentlich zufrieden mit seiner Kappe und seinem bunten Wamms, so lange nur das Bier nicht ausgeht und

Schmalhans nicht die Küche regiert. Als dennoch ihn Niemand begehrt, klagt er bitterlich über die neue Zeit, in der es so viel witzige Leute giebt, daß die Narren Nichts mehr zu thun haben.

Ein volles Menschenalter liegt zwischen diesen Erstlingsversuchen des national-englischen Lustspiels und Shakespeare's frühesten Arbeiten auf diesem Gebiet. Es darf kaum bemerkt werden, daß diese Zeit üppigster Werdelust auch an der englischen Thalia nicht spurlos vorüber ging. Doch wandte die Thätigkeit der dramatischen Dichter sich im Ganzen mehr der Historie und dem Trauerspiel, als der Komödie zu, angeregt durch den großartigen Gang, in welchem seit Elisabeth's Walten die Schicksale und Thaten des Volkes sich bewegten. Einen wesentlichen, und für die Entwickelung Shakespeare's entscheidenden Fortschritt brachten erst die Arbeiten Lily's. Dieser oft genannte, verspottete, geschmähte, aber auch oft unterschätzte Dichter ist dem Shakespeare'schen Lustspiel sichtlich geworden, was Marlowe und Kyd der Tragödie. An seine Manier erinnern nicht nur die Jugendarbeiten des Dichters, wenn auch diese vor allen. Daß Shakespeare, wie wir sehen werden, sich auf Lily's Kosten gelegentlich einen Scherz macht, seine Schwächen und Sonderbarkeiten trefflich parodirt, tritt dem nicht entgegen. Marlowe kam bekanntlich nicht besser weg. Die Reminiscenzen aus seinem „Tamburlaine" in Pistol's Munde waren für sein Andenken nicht schmeichelhafter, als für Lily des dicken Ritters geistreicher Vergleich zwischen der Kamille und der Jugend, oder Armado's Complimente und Holofernes' und Nathanel's Späße in „Verlorne Liebesmüh'n". Ohne sich gerade des Undankes schuldig zu machen, erlaubte sich Shakespeare, im Bewußtsein der triumphirenden Kraft, wohl gelegentlich einen Scherz über die Vorgänger, deren Werke er am genauesten studirt und deren Anregung seine noch unselbständige Jugend am meisten verdankt hatte.

John Lily wurde in Kent, etwa um 1553 geboren. Um 1569 trat er als Student in das Magdalenen-Collegium zu Oxford und gewann dort 1573 und 1575 seine akademischen Grade. Später ging er nach Cambridge, von da in Dienste des Lord Oxford und endlich an den Hof, für welchen er seine sämmtlichen Dramen verfaßte. Es fehlte ihm nicht an enthusiastischem Beifall. Seine Dramen und noch mehr seine Romane machten ihn zum Orakel der eleganten Welt, und den Angriffen Drayton's gegen seine „ridiculous tricks", gegen sein „talking of stones, stars, plants, of fishes, flies", gegen sein „playing

with words and idle similies“ treten die eifrigen Lobsprüche aufrichtiger Bewunderer und solide, nachhaltige Erfolge gegenüber. Er lebte bis zum Anfange des 17. Jahrh., seine Hauptthätigkeit und der Triumph seines Einflusses fällt aber in das den ersten Leistungen Shakespeare's vorangehende Jahrzehnt. Sein Roman „Euphues“, der seinen Ruf begründete und seiner Sprechweise den Namen Euphuismus gab, erschien 1579 unter dem bedeutsamen Titel: „Anatomie des Witzes, für Gentlemen höchst anmuthig zu lesen und höchst nothwendig zu bedenken: worinnen beschlossen sind die Ergötzlichkeiten, so „Witz“ in seiner Jugend gewann durch die Huld der Liebe, und die Glückseligkeit, die er in seinem Alter erntete, durch die Vollendung der Weisheit“. — Zwei Jahre später folgte: „Euphues und sein England, seine Reisen und Abenteuer umschließend, gemischt mit sonderbar zierlichen und wohlanständigen Liebesgesprächen, nebst Beschreibung des Landes, des Hofes und der Sitte selbiger Insel. Ergötzlich zu lesen und nicht verdrüßlich zu schauen: worinnen man den Weisen durch Leichtfertigkeit nur geringes Aergerniß giebet, noch weniger aber den Gecken zu böslichem Wandel Verlockung.“ — Unter seinen theatralischen Arbeiten, sämmtlich Komödien oder phantastische, mit komischen Scenen gewürzte Dramen, 9 an der Zahl, heben wir die schon 1584 gedruckte historische Komödie: „Alexander und Kampaspe“ hervor. Sie ist Lily's bestes Werk und in hohem Grade geeignet, die gewaltige Kluft, wenn nicht zu füllen, so doch zu verengen, welche die Erstlingsarbeiten Shakespeare's von den oben besprochenen Jugendversuchen des englischen Lustspiels trennt. Ein recht bedeutsamer Schritt ist hier vorwärts gethan, vor Allem in dem Wesentlichsten: der Anlage der dramatischen Handlung und der Charakterzeichnung. Den Kern der Handlung bildet die Anekdote von der Liebe Alexanders zu der Thebanerin Kampaspe und von seiner großmüthigen Entsagung, als er sich überzeugt, daß das Herz seiner schönen Gefangenen dem Maler Apelles gehört. Sie ist durchaus geschickt, mit feinem dichterischem Takte in Scene gesetzt. Ganz vortrefflich wird namentlich das Erwachen der Liebe des Apelles geschildert, dem Alexander den gefährlichen Auftrag gab, Kampaspe zu malen. Das Benehmen der Jungfrau erinnert durch seine Zartheit und anmuthige Würde an die besten Frauengestalten der Shakespeare'schen Lustspiele. In Alexander und Apelles treten die Charaktere des Helden und des Künstlers klar und richtig, wenn auch noch nicht mit Shakespeare'scher Tiefe,

und Fülle gezeichnet, einander gegenüber. Die eigentlich komischen Partieen bewegen sich in der athenischen Gelehrtenwelt. Im Mittelpunkte steht Diogenes, der Vertreter des sarkastischen cynischen Humors. Aber auch die andern Sekten bekommen ihren Antheil, oft mit ganz feinem Witz, und die Diener und Schüler bilden mit ihrer derben, materialistischen Lebenslust oft genug einen ergötzlichen Gegensatz gegen die subtilen Theorieen und die Würde der gelehrten Herren. Dabei hat der Dichter einen nicht unglücklichen Versuch gemacht, die komischen und sentimentalen Theile seines Stückes in wenigstens leidlichen Zusammenhang zu bringen, ein ganz wesentlicher Fortschritt gegen die lockere und mechanische Compositionsweise seiner Vorgänger. Es verräth sich hier wenigstens eine Anempfindung jenes Gesetzes der geistigen Einheit, dessen meisterhafter Durchführung die Dramen Shakespeare's einen großen Theil des ihnen ganz eigenthümlichen Reizes verdanken. Endlich ist die Vermeidung alles Zotenhaften um so höher anzuschlagen, je weniger die Sitte der Zeit dem Dichter hier mit guten Beispielen entgegen kam. Die Sprache ist ein wunderliches Gemisch grotesker Ziererei und anmuthigster Gewandtheit und Feinheit. Die beiden in der Dodsley'schen Sammlung mitgetheilten Prologe, der eine für die Aufführung im Black-Friars-Theater, der andere für die bei Hofe gedichtet, machen uns freilich auf das Aergste gefaßt, was Lily's Gegner dem „Euphuismus“ jemals nachgesagt haben. Der erstere beginnt wie folgt: „Die, welche den Stich der Wespen fürchten, machen sich Fächer aus Pfauenschweifen, deren Flecke gleich Augen erscheinen: und Lepidus, da er nicht schlafen konnte vor dem Gezwitscher der Vögel, stellte eine Scheuche hin mit einem Drachenkopf. Wir aber, da uns Furcht befällt vor der Kritik, tragen die Eule vor uns her, der Pallas Schild, durch ihre Tugend die Häßlichkeit des Uebrigen zu bedecken verhoffend. Ein Zeichen der Hungersnoth war's für Aegyptenland, wenn der Nilus weniger als zwölf Ellen anschwoll, oder mehr denn achtzehn: und uns mag es mit Verzweiflung bedräuen, wenn wir weniger ergötzlich oder mehr ungeschickt sind, als ihr es vermuthet“. So geht es noch eine Seite lang weiter. — Bei Hofe aber sprach der Prolog: „Schämen müßten wir uns, wenn unser Vogel, der im Zwielicht flatternd einer Schwalbe glich, als eine Fledermaus erfunden würde, sobald man ihn gegen die Sonne hielte. Aber wie Jupiter des Silenus Esel unter die Gestirne erhob, und Alcibiades seine gemalten Eulen und Affen mit

einem Vorhang verdeckte, auf welchem gestickte Adler und Löwen prangten, so sind auch wir gezwungen, über unsere gröbliche Rede einer zarten Entschuldigung Decke zu ziehen, Steinschneidern vergleichbar, welche den Riß des Juwels verstecken, dasselbige tief einsetzend in Gold. Einst speisten die Götter mit der armen Baucis zu Nacht. Die persischen Könige schnitzten oftsmals Stöcke zurecht. So verhoffen wir denn, Eure Hoheit wird gegenwärtig unsern müßigen Scherzen ein Ohr zu leihen geruh'n ꝛc."

Lily leistet hier ohne Frage in gesuchten, geschmacklosen Vergleichungen das Mögliche, in jenen „Reden von Steinen, Sternen, Pflanzen, Fischen, Fliegen, in jenem Spiele mit Worten und müßigen Gleichnissen", welches Drayton ihm vorwirft. Nicht besser sind manche Stellen seiner Dramen, wie hier unter andern die Rede, in welcher Hephästion dem Alexander über seine Verliebtheit den Text liest: „Schönheit gleicht der Brombeere, die roth erglänzt, wenn sie nicht reif ist, kostbaren Steinen ähnlich, welche, mit Honig polirt, um so eher brechen, je glätter sie aussehen. Die Seeleute wundern sich, daß die Barbe, der schnellste der Fische, im Magen der Scholle gefunden wird, des langsamsten unter allen: und weisen Männern soll es nicht ungeheuerlich erscheinen, daß das Herz des größten Eroberers in der Hand des schwächsten Geschöpfes gefunden werde: eines Weibes, einer Gefangenen? Hermeline haben ein schönes Fell, aber schlechte Lebern; Begräbnisse frische Farben, aber verweste Gebeine; Weiber schöne Gesichter, aber falsche Herzen. Erinnere dich Alexander! Du hast ein Lager zu regieren, nicht eine Kammer. Falle nicht von den Waffen des Mars zu dem Rüstzeug der Venus ab, von den feurigen Kämpfen des Krieges zu den Scharmützeln der Liebe, von der Entfaltung des Adlers in deinem Wappen zu dem Aushängen des Sperlings ꝛc." Und dennoch würde man sehr Unrecht thun, Lily's stylistischen Werth nach diesen Wunderlichkeiten und Extravaganzen zu schätzen. Der Dialog erhebt sich nicht selten zu einer geistreichen Schärfe und einer körnigen Kürze und Kraft, welche der Shakespeare'schen Art näher kommen, als irgend eine der früheren Leistungen des englischen Schauspiels. So, um [aus] der großen Fülle doch ein Beispiel zu geben, so wird Diogenes im 3. Act durch Krysus um ein Almosen gebeten.

Krysus: Einen Pfennig, Diogenes, ich bin ein Cyniker!

Diogenes: Der machte dich zum Bettler, der dir zuerst Etwas gab.

Krysus: O! Wenn du Nichts giebst, wird dich auch Niemand bedenken.

Diogenes: Ich bedarf Nichts, bis die Quellen versiegen und die Erde vergeht.

Krysus: Ich sammle für die Götter!

Diogenes: Und ich frage nicht nach solchen Göttern, die Geld brauchen.

Krysus: Du bist ein rechter Cyniker, da du Nichts geben willst.

Diogenes: Du nicht, indem du um Etwas bettelst.

Krysus: Alexander, König Alexander, gieb einem armen Cyniker einen Groschen.

Alexander: Es schickt sich nicht für einen König, einen Groschen zu geben.

Krysus: Dann gieb mir ein Talent!

Alexander: Es schickt sich nicht für einen Bettler, ein Talent zu verlangen. Fort!

Oder die Scene, in welcher Alexander seine Liebe großmüthig dem von Kampaspe bevorzugten Apelles zu Opfer bringt.

Alexander: Aber hier kommt Apelles. Apelles, was für ein Werk hast du jetzt unter Händen?

Apelles: Keines unter Händen, mit Erlaubniß Eurer Majestät. Aber im Kopfe schwebt mir ein Bild vor.

Alexander: Ich denke, deine Hand hat dir's in den Kopf gesetzt. (Man erinnert sich, daß Apelles sich in Kampaspe verliebte, als er sie malte.) Ist's nicht so etwas von einer Venus?

Apelles: Nein, mehr als Venus.

Ein Page: Apelles! Apelles! Sieh dich vor, deine Werkstatt brennt!

Apelles: Weh mir! Wenn Kampaspe's Bild mir verbrennt, so bin ich verloren!

Alexander: Bleib' Apelles, es eilt nicht. Dein Herz brennt, nicht deine Werkstatt. Wenn Kampaspe da hängt, so wollt' ich, sie wäre verbrannt. Aber hast du ihr Bild? Du liebst sie wohl sehr, da du Alles aufgiebst, um sie zu retten.

Apelles: Es ist nicht Liebe. Aber wie Eure Majestät weiß,

sollen Maler immer in ihrem letzten Werke sich selbst übertreffen. Und an diesem habe ich solche Freude empfunden, daß nun den Künstler ebenso das Abbild ergötzt, als die Sache selbst Andere, welche verliebt sind.

Alexander: Du trägst deine Farben dick auf. Ob ich schon in deiner Werkstatt nicht malen könnte, so seh' ich doch klar in deiner Entschuldigung. Schäme dich nicht, Apelles, Verliebheit ist ein Herrenspiel. Rufe Kampaspe her. Ich dächte, Ihr hättet mir Eure Neigung vertrauen können. War mein Rath auch überflüssig, so konnte meine That doch vielleicht nöthig erscheinen ꝛc.

Noch mehr fühlt der Kenner Shakespeare'scher Lustspiele in manchen Gesprächen der eigentlich komischen Personen sich angeheimelt. So üben Granichus, Plato's Amanuensis, und Psyllus, des Apelles Lehrling, ihren Witz an Manes, des Diogenes entlaufenem Jünger.

Granichus: Mir däucht, Diogenes führt blos kalte Küche!

Manes: Ich wollte es wäre so. Aber er führt weder kalte noch warme.

Granichus: Was denn? Lauwarme? Deswegen lief Manes neulich seinem Herren davon.

Psyllus: Manes hatte Recht, denn sein Name sagt das schon voraus.

Manes: Mein Name? Wie so Herr Junge?

Psyllus: Du weißt doch, daß man mons sagt a movendo, weil der Berg nämlich stille steht.

Manes: Gut.

Psyllus: Und du heißt Manes a manendo, weil du fortläufst.

Manes: Vortreffliche Gründe. Ich lief nicht fort, sondern ich zog mich zurück.

Psyllus: Ins Gefängniß, weil du Muße zum Philosophiren brauchtest.

Da haben wir dieselben übermüthigen Neckereien, das Wortverdrehen, das Spaßtreiben mit übel angebrachtem Latein, wie es in Shakespeare's Jugendarbeiten, und nicht nur in diesen, massenhaft vorkommt. Auch die übrigen Dramen Lily's sind reich an Scenen, die zum Theil schlagend an Shakespeare's Concepte und Wortspiele erinnern. So wird Niemand die Manier des Dichters von „Verlorne Liebesmüh'n“ verkennen in der nachstehenden Scene aus

dem 1592 gedruckten „Midas“. Es ist ein Wortgefecht zwischen Zofe und Dienern.

Licio: Doch still, hier kommt Pipenetta. Was giebt's Neues?

Pipenetta: Ich möchte um Alles in Euren Kleidern nicht stecken!

Licio: Gewiß, wenn du in unsern Jacken umher liefst, würde man dich für einen unnützen Schlingel ansehen.

Pipenetta: Ich meine, ich wollte in Eurer Haut nicht stecken.

Licio: Das sollst du auch nicht, Pipenetta. Denn erstens ist sie zu klein für deinen Korpus, und zweitens zu schön, um sie über so ein häßliches Leder zu ziehen.

Pipenetta: Die Burschen sind betrunken. Ich möchte mit Eurer Führung Nichts zu thun haben.!

Licio: Ich denke wohl, denn wir führen nur Waffen. Für Euch ziemen sich Nadeln, ein Nähtuch, nicht ein Schild.

Pipenetta: Wahrhaftig, wir kommen niemals zu Ende. Ich meine, ich möchte nicht so mit allen Hunden gehetzt sein, wie Ihr.

Petulus: Immer schlimmer. Wir sind nicht jagdbar, Jungfer Naseweis. Hirsche sind wir nicht, weder Rothhirsche noch Dammwild, denn wir sind Junggesellen und ohne überflüssige Hörner. Hasen können wir auch nicht sein, denn die sind ein Jahr männlich und das andere weiblich. Wir behalten unser Geschlecht. Dachse sind wir nicht, denn unsere Beine sind eines so lang wie das andere: und wer will uns als Füchse verklagen, wenn wir einer Gans so nahe stehn, ohne zu beißen?

Pipenetta: Narren seid Ihr, und also jagdbares Wild für gescheute Leute ꝛc.

Aber nicht nur der pointirte, elegant-witzige Dialog der Shakespeare'schen Lustspiele fand bei Lily anregende Muster. Auch die zarte Anmuth der Elfengesänge des Sommernachtstraums klingt bei dem viel verspotteten Dichter des Euphues nicht selten lieblich wohlthuend an. So in nachfolgender Stelle aus „The Maids Metamorphosis“:

By the moon we sport and play,
With the night begins our day:
As we dance the dew doth fall,

Trip it, little urchin's all,
Lightly as the little bee,
Two by two and three by three,
And about go we, and about go we.

Zu deutsch etwa:

Spielt im Mondlicht, tanzt und singt!
Unsern Tag die Nacht uns bringt!
Glänzt der Thau in unserm Saal,
Drüber weg, ihr Elfen all!
Wie die Bienchen leicht und frei,
Zwei und zwei und drei und drei,
Und hurtig herum in die Runde!

Die von Collier mitgetheilten Lieder der Feen haben mit Droll's Aufzählung seiner Fahrten und Thaten die entschiedenste Familienähnlichkeit; die heitere Behandlung des Phantastischen und Wunderbaren ist überhaupt bei Lily der Shakespeare'schen auffallend ähnlich, soweit eben die bloße poetische Manier in Rechnung kommt, nicht das individuelle, sie beseelende und durchdringende Leben. Mit einem Worte: Unter den Mustern, an welchen Shakespeare seine Vorstudien für die Komödie machen konnte, und wie sich zeigen wird, wirklich gemacht hat, steht Lily in erster Linie, mit seinem inhaltreichen, epigrammatisch zugespitzten Dialog, seinem Reichthum an Gleichnissen, seiner freien und anmuthigen Einführung des Wunderbaren in das Gebiet der komischen Handlung, welche aus der bloßen komischen Scene heraus zu entwickeln derselbe Dichter nicht unglückliche Versuche machte. Daneben hatte Shakespeare die ganze Fülle komischer und humoristischer Motive vor Augen, welche in den heitern Volksscenen der bereits üblichen Historien und Tragödien, in den Zwischenspielen des Heywood, in den allbeliebten Schwänken der Lustigmacher von Profession sich angehäuft hatten. Mit der Einführung des heitern, oft derben Volksliedes in die Komödie war ihm schon Stille und nach ihm Andere vorangegangen; regelmäßigen Gang des Lustspiels konnte er aus den allgemein zugänglichen Uebersetzungen des Plautus und des Terenz lernen, sowie aus Gascoine's Uebersetzung der Suppositi des Ariost, welche, wie sich zeigen wird, auf der „Widerspenstigen Zähmung“

nicht ohne Einfluß geblieben ist. Wie nun alle diese reichen, aber ziemlich chaotisch auf der englischen Bühne sich drängenden Elemente von ihm mit sicherem Takte erfaßt und je nach ihrer Bedeutung verwandt wurden, wie auch das Fremde, dessen er nach der laxen Observanz seiner Zeit bisweilen unbedenklich sich bediente, von seinem eigenthümlichen Geiste durchdrungen und gleichsam erobert wurde, wie er endlich in seinen vollendetern Schöpfungen auch auf diesem Gebiet vollkommen einzig und unerreicht dasteht durch den tiefen, einheitlichen, und doch unendlich freien und mannigfaltigen Gedankeninhalt des dramatischen Gedichts und die wunderbar treue und lebendige Charakterzeichnung: das wird später an seinem Orte, bei Betrachtung der einzelnen Stücke näher auszuführen sein. — Einstweilen möge hier noch ein Wort über das Bühnenwesen der Shakespeare'schen Epoche diese literar-historische Einleitung vervollständigen.

Etwa um das Jahr 1570 hatte sich die englische Schauspielkunst aus einem bescheidenen Privatvergnügen der Handwerker- und Juristen-Innungen zu einer gesuchten, höchst einträglichen, wenn auch keineswegs unbedingt ehrenvollen Berufsbeschäftigung entwickelt. Um nicht dem Vagabundengesetz zu verfallen, begaben sich die Schauspielertruppen in den Privatdienst großer Herren, welchen die Königin das Privilegium bewilligt hatte, dergleichen Truppen zu halten. Drake (II, 205) zählt dreizehn solcher Gesellschaften auf, die zwischen 1599 und 1601 entstanden. Die persönliche Vorliebe der Königin für das Theater kam hinzu, um die ohnehin durch den Zeitgeschmack getragene Kunst schnell in Aufnahme zu bringen. Sie unterhielt vier eigene Gesellschaften: Die Knaben von St.-Paul, die Knaben von Westminster, die Knaben der Kapelle und die von Windsor. Oft mußten auch die Künstler der besten öffentlichen Gesellschaften vor ihr spielen, namentlich zu Weihnacht, am heiligen Dreikönigsabend, zu Lichtmeß und zu Fastnacht. Diese Aufführungen fanden am späten Abend statt, um die regelmäßigen Vorstellungen nicht, zum Nachtheil der Theaterkasse, zu stören. Die Hofkasse zahlte dafür in London jedesmal 10 Pfund Honorar, außerhalb der Hauptstadt aber das Doppelte. Der Master of the Revels (Intendant der königlichen Vergnügungen) sorgte für die äußere Ausstattung und führte auch sonst eine Art Oberaufsicht über die sämmtlichen Theater der Hauptstadt. Zwischen 1579 und 1610 wurde dies Amt durch Tilney verwaltet, der mithin fast sämmtliche Stücke Shakespeare's censirt hat.

Graf Leicester, Elisabeths Günstling, verschaffte, allen übrigen Kunstmäcenen voran gehend, schon um 1574 den Künstlern seines Gefolges ein Königliches Patent, welches ihnen freie Ausübung ihrer Kunst im ganzen Reiche verstattete, mit Ausnahme der City von London. Denn in diesem geheiligten Gebiete, wohin selbst der Wille der Königin nicht reichte, mochten der Lord Mayor und die Aldermen die neu erfundenen „Orte der Verführung", die „Teufelskapellen" und „Venuspaläste" nicht dulden. Sie hatten immerhin ihre Gründe. Unter dem Vorwande, sich für die Feste des Hofes und des hohen Adels zu üben, trieben die Schauspieler oft genug ihr Wesen in den Wirthshäusern, ohne den Sonntag, ja ohne nur die Zeit des Gottesdienstes zu respectiren. Es fehlte durchaus nicht an Unordnungen, an Feuersgefahr und unsittlichen Scenen. Der Londoner Stadtrath beschloß also einen ernstlichen Feldzug gegen die Verderber der Sitten. Im Jahre 1575 verschloß er den Schauspielern gänzlich ihren lucrativsten Schauplatz, die großen Gasthöfe der City, welche mit ihren von Gallerien umschlossenen Höfen später das Vorbild der Theatergebäude wurden. „Es sei nicht schicklich und üblich, diese Kunst als Gewerbe zu treiben." Die Folge war die Einrichtung der drei ersten englischen Schauspielhäuser, dicht vor den Thoren der City: Black-Friars, an der Black-Friars-Brücke, für Burbadge, den berühmten Freund und Collegen Shakespeare's, den Vorsteher der Truppe des Grafen Leicester, in einem ehemaligen Kloster der schwarzen Brüder. Sodann das „Theater" und „der Vorhang" in Shoreditch. Vergeblich beschwerten sich die Umwohner über den Lärm und Scandal. 1578 gab es in London schon 8 Theater, zum Gram der Puritaner waren sie im Jahre 1600 auf 11 gewachsen, und unter Jacob vermehrten sie sich gar auf 17, mehr als die sechsmal so große Stadt heute besitzt. Die Schauspieler, durch die Volks- und Hof-Gunst gegen ihre geschworenen Feinde, die Richter und Geistlichen, geschützt, erfreuten sich einer verhältnißmäßig glänzenden Lage. Die bedeutendern Künstler pflegten Geld zu sammeln, um sich dann von der Bühne zurück zu ziehen und im Besitz von Häusern und Landgütern als Gentlemen die Tage der Ruhe zu genießen. So Eduard Alleyn, Richard Burbadge, und Shakespeare selbst, der, wie wir sehen werden, sein äußeres Glück nicht als Dichter, sondern als Acteur und Mitbesitzer des Black-Friar und des Globe-Theaters ge-

wann.*) — Dabei erreichte das Selbstgefühl, ja der Uebermuth der Künstler eine Höhe, welche zu dem üppigen Kraftbewußtsein des gesunden Volkes vortrefflich paßte. Ungeschreckt durch die Feindschaft von Bürgermeister und Rath, gleichgültig gegen das Anathem der Kanzel, ja selbst um eine gelegentliche Ungnade des Geheimraths nur wenig bekümmert, gab man jeder Stimmung des großen Publicums auf der Bühne den entsprechenden Ausdruck. Wir erwähnten schon oben das Privilegium des Clown, aller Welt die Wahrheit zu sagen. Aber man ging weiter. Als Essex seinen Aufstand gegen die Königin vorbereitete, ließen seine Freunde einen Richard II. (doch schwerlich das Shakespeare'sche Stück) ganz eigentlich zu rebellischen Zwecken aufführen. Des Königs Jacob eigne Schauspieler ließen später (gleich Hamlet's Truppe) ihn sehen, wie er aus Eifersucht den Bruder des Grafen Gowry ums Leben gebracht hatte, eine damals allgemein besprochene und vielfach geglaubte Geschichte. In den „Cynthias Revels“ verspottete Ben Jonson die Etikette des Hofes und in Eastward-Hoe machte er über die Ritter-Fabrication des stets geldbedürftigen Jacob sich lustig.

Die Scene selbst war von einer Einfachheit, die gegen die Pracht unsrer Hoftheater, freilich auch gegen die der damaligen bei Hoffesten gebräuchlichen „Maskenspiele“, recht merklich absticht. In dem prächtigsten Sommertheater Londons, dem von Shakespeare und Burbadge 1595 eröffneten Globe, bildete das Parterre eine Art offnen Hofraums, ohne allen Schutz gegen die Witterung. Rings um diesen

*) Der Eintrittspreis betrug in Shakespeare's Theater, Black-Friars und Globe, sechs Pence im Parterre (in den geringern Theatern meist nur zwei Pence), in den Logen, boxes, einen Schilling, was, den veränderten Geldwerth in Rechnung gezogen, den Preisen unserer gegenwärtigen Hoftheater völlig gleichkommt. Bei gefülltem Hause betrug die Einnahme des Globe nach Drake's Berechnung etwa 20 Pfund über die Tageskosten. Man machte aus ihr 40 Antheile, von denen 15 den Eigenthümern des Hauses, 22 den Schauspielern, 3 den Dichtern zufielen, d. h. zum Ankauf neuer Stücke verwendet wurden. Der Dichter verkaufte sein Stück entweder ein für allemal an die Gesellschaft, oder er behielt sich das Recht der Veröffentlichung vor und bekam dann die 2te oder 3te Aufführung als Benefiz. Für den Hamlet soll Shakespeare 5 Pfund bekommen haben. Die Jahreseinkünfte, welche er als Dichter, Schauspieler und Mitbesitzer des Theaters bezog, betrugen in seiner besten Zeit beinahe 400 Pfund jährlich, also etwa den heutigen Werth von 12,000 Thalern.

Raum zogen sich mehrere Reihen bedeckter Logen und auch die Bühne mit den dahinter liegenden Ankleidezimmern war natürlich geschützt. Der Vorhang ging nicht, wie jetzt, in die Höhe, sondern theilte sich in der Mitte. Gemalte Coulissen, Häuser, Städte, Berge, überließ man den Hoffesten, bei denen sie schon 1568 vorkamen. Für gewöhnlich zeigte ein schwarzes Brett mit einem Namen den Ort an, den die Zuschauer sich denken sollten. Bei Trauerspielen war das Theater gewöhnlich schwarz behangen, bei festlichen Gelegenheiten ersetzten Fußteppiche die Binsen, mit denen man sonst die Bühne bestreute. Eine Art von Gerüst im Hintergrunde der Scene, nach vorn durch einen besondern Vorhang geschlossen, diente als Thurm, als Wall, als Balkon, als Theater, je nach Bedürfniß. In seinem innern Raum spielte man das Zwischenspiel, wie im Hamlet, da stand das Bett Desdemona's, darüber war der Balcon, auf welchem Romeo und Julie die Nachtigall und die Lerche vergaßen, darunter war das Grabgewölbe, das sie am Schlusse vereinte — auch pflegte man die Unglücklichen dorthin zu schleppen, die dem Zorn des Dichters während der Vorstellung zum Opfer fielen. In seiner „Apologie der Dichtkunst“ sagt Philipp Sidney:

„In den meisten Stücken hat man Asien auf einer Seite und Afrika auf der andern und dazu so viele Nebenreiche, daß der Spieler immer erst sagen muß, wo er sich befindet. Es kommen drei Frauen und sammeln Blumen — dann müssen wir die Bühne für einen Garten halten. Sogleich hören wir von einem Schiffbruch auf demselben Platze. Wir sind also zu tadeln, wenn wir ihn nicht für einen Felsen im Meere nehmen. Es erscheint auf ihm ein furchtbares Ungeheuer mit Dampf und Flammen — dann sind die Zuschauer genöthigt, ihn für eine Höhle zu halten. Inzwischen stürzen zwei Armeen herein, dargestellt durch vier Schwerter und Schilde, und wer wäre dann so ungebildet, in dem Platze nicht ein Schlachtfeld zu sehen?“

Die beste Schilderung dieser Dinge giebt Shakespeare selbst im Prolog zu Heinrich V., wenn er sagt:

„Diese Hahnengrube,
Faßt sie die Ebnen Frankreichs? Stopft man wol
In dieses Rund von Holz die Helme nur
Wovon bei Azincourt die Luft gebebt? ꝛc.“

Aber er läßt auch sofort die beste Rechtfertigung folgen, indem er fortfährt:

„O, so verzeiht, weil ja im engen Raum
Ein krummer Zug für Millionen zeugt,
Und laßt uns, Nullen dieser großen Summe,
Auf Eure einbildsamen Kräfte wirken.
Denkt Euch im Gürtel dieser Mauern nun
Zwei mächt'ge Monarchieen eingeschlossen,
Die mit den hocherhobnen Stirnen dräuend
Der furchtbar rege Ocean nur trennt.
Ergänzt mit den Gedanken unsre Mängel,
Zerlegt in tausend Theile Einen Mann
Und schaffet eingebild'te Heereskraft.
Denkt, wenn wir Pferde nennen, daß ihr sie
Den stolzen Huf seht in die Erde prägen.
Denn Euer Sinn muß uns're Kön'ge schmücken."

Ja freilich, der Sinn des Dichters und der Sinn empfänglicher genußfähiger Zuschauer. Und wo der fehlt, da werden alle Maschinisten und Decorateurs der Bühne nicht aufhelfen. Es ist und kann nicht die Rede davon sein, daß unser Theater zu der ursprünglichen Einfachheit dieser Zustände zurückgeführt werden sollte oder könnte. Die einmal verlorene Naivetät der Anschauung kommt eben nicht wieder. Darum sind aber die Vortheile nicht geringer anzuschlagen, welche jene anspruchslose Frische der Zuschauer damals dem Dichter gewährte. Das Verzichtleisten auf jene Sinnentäuschung, in der unsre neueste Bühne mit der der römischen Kaiserzeit wetteifert, gab ihm eine ganz unschätzbare Unabhängigkeit von untergeordneten Rücksichten. Es nöthigte ihn, dem Gemüth und dem Verstande der Zuschauer den Beifall abzugewinnen, den sein Stück von ihrer Freude an bunten Bildern nicht erwarten durfte. Spieler und Zuschauer wurden nicht beständig durch Nebendinge zerstreut. Es konnte nicht so leicht vorkommen, daß eine vortreffliche Scene ins Wasser fiel, weil eine Coulisse wackelte oder eine Versenkung stehen blieb. Daß aber das Wesentliche, die Kunst der Darstellung, zu Shakespeare's Zeit keinesweges hinter den Leistungen der glänzendsten Epochen deutscher und französischer Schauspielkunst zurück blieb, dafür würde

ein Blick in die Werke des Dichters zeugen, auch wenn wir nicht sonst die bestimmtesten Gründe hätten, das Gegentheil zu vermuthen. Shakespeare's Dramen sind durchweg unmittelbar für die Aufführung geschrieben. Es fiel dem Dichter nicht einmal ein, sie gesammelt heraus zu geben — und nach den glänzenden Erfolgen darf man wohl annehmen, daß die Kräfte der Darsteller der Aufgabe gewachsen waren. Was das sagen will, das wird Jeder, der eine Shakespeare-Aufführung selbst in guten Theatern heutiger Zeit beiwohnte, unschwer ermessen. Oder machte Shakespeare an die Darsteller vielleicht geringere Anforderungen als wir? Fehlte dem „genialen Barbaren" die gründliche Bildung unserer Kritiker und das belehrende Beispiel unserer bewunderungswürdigen Virtuosen? Es ist über die Aufgabe des Schauspielers bis heute nichts Treffenderes gesagt worden, als das was Shakespeare durch den Mund des geistreichen Dänenprinzen seinen Collegen zu hören gab. Wie warnt er sie vor jenem Virtuosen-Gebrülle, das „den Tyrannen übertyrannt" und, wenn von gesunder Kehle und guter Toilette unterstützt, noch jetzt seinen Erfolg bei der Menge, und nicht nur bei „den Gründlingen des Parterre", so selten verfehlt! Sollte nicht jeder gewissenhafte Künstler sie zu seinem Morgen- und Abendsegen machen, jene berühmten Worte: „Paßt die Gebehrde dem Worte und das Wort der Gebehrde an, wobei ihr sonderlich darauf achten müßt, niemals die Bescheidenheit der Natur zu überschreiten. Denn Alles, was übertrieben wird, ist dem Vorhaben des Schauspielers entgegen, dessen Zweck sowohl Anfangs als jetzt war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten: „Der Tugend ihre eignen Züge, der Schmach ihr eignes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen." Und wie herzhaft geht dann Shakespeare den Lieblings-Unarten seiner Künstler und seines Publicums zu Leibe, indem er fortfährt: „Und die bei euch den Narren spielen, laßt sie nicht mehr sagen, als in ihrer Rolle steht: denn es giebt ihrer, die selbst lachen, um einen Haufen alberner Zuschauer zum Lachen zu bringen, wenn auch zu der Zeit irgend ein nothwendiger Punkt des Stückes zu erwägen ist. Das ist schändlich, und beweist einen jämmerlichen Ehrzeiz in dem Narren, der es thut."

Schauspieler, für welche dieser Meister arbeiten mochte, die einem Southampton, einem Leicester, einem Sidney, die der Blüthe eines gelehrten und kunstsinnigen Adels genügten, an denen eine Elisabeth

lebhaften Antheil nahm, sie mußten es verstehen, durch ihr Spiel einzubringen, was ihren Decorationen abging, zumal ihre Darstellungen ohnehin eines der wirksamsten Zugmittel des heutigen Theaters entbehrten. — Es wurde bekanntlich zu Shakespeare's Zeit kein Frauenzimmer auf der englischen Bühne geduldet. Der erste Versuch, den eine französische Gesellschaft im Jahre 1629 mit ihrer heimischen Sitte machte, scheiterte an dem Unwillen der Zuschauer. Sämmtliche Frauenrollen wurden also durch Knaben und Jünglinge gespielt, die sich natürlich von früher Jugend an dazu vorbildeten und so zu einer Sicherheit und Vollendung für ihre spätern Jahre den Grund legen mußten, von der man sich jetzt schwer eine Vorstellung macht. Es sind dieses die „Fräulein", welchen Hamlet sagt: „Ihr seid dem Himmel um die Länge eines Absatzes näher gekommen, seit ich Euch zuletzt sah. Gebe Gott, daß Eure Stimme nicht wie ein abgenutztes Goldstück den hellen Klang verloren habe." Es ist gar keine Frage, daß die derbe Sprache mancher Shakespeare'schen Scene mit dieser Besetzung der Weiberrollen zusammen hängt, so wie mit dem Umstande, daß anständige Damen nur maskirt das Theater besuchten. Aber wie viel Intriguen, Zerstreuungen, Nebenrücksichten waren auch damit beseitigt, und welche Kunstschule mußte dazu gehören, um Knaben und Jünglinge in die Feinheiten Shakespeare'scher Frauenrollen einzuweihen, so daß sie dem Meister genügten!

So hätten wir denn die wesentlichsten äußern Bedingungen, unter denen sich Shakespeare's Genius entwickelte, in leidlicher Ueberschau zusammen gestellt. Es würde aber dem ganzen Bilde der Rahmen und der richtige Farbenton fehlen, wenn wir es versäumten, nun auch auf jene bunte, lebenslustige Menge einen Blick zu werfen, welche die Bühne von Black-Friars und die des Globe umdrängte, um von dem Dichter ihr eigenes Bild und das der vergangenen und der zukünftigen Geschlechter sich zeigen zu lassen. Es ist der 12. Juni 1613, ein schöner, sonnenheller Sommertag. Vom Globe-Theater weht die rothseidene Fahne und schon um Mittag wimmelt es in den Straßen von einer schaulustigen Menge, auf stattlichen Rossen, in Sänften und zu Fuß. Etwas Ungewöhnliches wird heute geboten. Alle sonstigen Anpreisungen verschmähend, kündigt die Gesellschaft eine Pracht-Darstellung Heinrich's VIII. an, mit den einfachen Worten des Zettels: „All in that history is true", „Alles in dieser Geschichte ist wahr."

Durch 2 Eingänge füllt sich das Haus. Hier vorn, wo der schwarze Mann mit der Blechbüchse steht, opfert der lustige Lehrbursche, der Soldat, der Matrose, seinen Sixpence — jene tollen Jungen des alten, lustigen England. Die Logen öffnen sich für einen Schilling den maskirten Bürgerdamen, den Kaufherrn, den Rechtsgelehrten — so viele ihrer der Verführung nicht widerstehen konnten, von dem von ihren Standesgenossen so verabscheuten Zaubertrank zu nippen. Die Gentlemen aber, die täglichen Besucher, die Gönner, die Kavaliere vom Hofe genießen das Vorrecht jenes hintern Einganges, von dem man durch die Ankleidezimmer der Schauspieler auf die Bühne gelangt. Denn hier, und nirgends anders, unmittelbar zur Seite der Spieler ist der Platz des Kenners, des Mannes comme il faut, wie in Paris zu den Zeiten des großen Ludwig. Hier nehmen sie Platz auf dreibeinigen Schemeln, hinter ihnen die Pagen mit Tabakspfeifen, Riechfläschchen und den Utensilien der Toilette. Man streckt die Beine von sich, raucht nach den Regeln der Kunst, besieht sich im venetianischen Spiegelchen auf dem Boden des mit Straußfedern geschmückten Filzhutes, läßt sich die Locken frisieren, den Schnurrbart salben, spielt Karten und reißt Witze über die „Gründlinge", die „Understanders", dort unten im Parterre.

Aber diese „Gründlinge" sind darum nicht blöde. Sie treiben ihr Wesen da unten, als gehörte ihnen die Welt. Trinken, Rauchen, Kartenspielen, Aepfel Essen können den Thatendrang des guten lustigen England kaum auf die Dauer beschäftigen, zumal es 3 Uhr geschlagen hat und das Stück immer noch nicht beginnt. Da tritt ein Hofschranze ein, seine Herrlichkeit zur Schau tragend: Den in Form eines T geschnittenen Bart, den Mantel von purpurrothem Sammet, das gestickte Spitzenhemd von holländischer Leinwand, den Perlengürtel, die pfirsichblüth-farbigen Strümpfe, die braunen, Ambra duftenden Handschuhe, die blaue Rose im Ohre, das hellgelbe Wamms — und die spindeldürren Beinchen. Seinen Hut ins Gesicht drückend, schleudert er ein „Gesindel"! ins Parterre hinüber, nimmt Platz, zieht seinen Degen und schiebt sich ein Licht heran, die Pfeife anzuzünden. Kaum sitzt er, so protestirt ein lautes Halloh und ein Hagel von Orangenschaalen und Pfropfen im Namen der guten „Gemeinen" gegen das „Gesindel". Der Gentleman aber besinnt sich nicht lange. Wie Aeneas im brennenden Troja macht er sich die Geschosse des Feindes

zu Nutze und seine duftenden Handschuhe hindern ihn gar nicht, die Kanonade zu erwiedern, unter dem Gelächter der Logen und den Flüchen des Parterre.

Plötzlich ändert sich die Scene. Brisk tritt ein, der Held der Mode, im schwarzen, goldgestickten Mantel, mit buntfarbigem Federbusch auf dem Hut. Leutselig tritt er an den Rand der Bühne und wirft einige „Engel“ unter das Volk, mit dem Rufe: „Zum Teufel mit dem Gelde“! Im Hofe jubelt man und schlägt sich um die Münzen. Der leutselige Gönner aber wirft seinen Mantel ab, damit man die kostbaren Unterkleider sehe und bläst seinen Bewunderern den Tabaksdampf behaglich unter die Nase.

Das Alles darf auf den Beifall unsrer Theaterpolizei und unsrer Recensenten sehr wenig rechnen. Und es ist noch lange nicht das Schlimmste. Es verging kaum eine Saison, ohne daß das Parterre irgendwo einmal toll wurde, die Bühne stürmte und die ganze feine Welt zum Tempel hinaus warf.

Aber nun beginnt das Stück, und diese tolle, lärmende Menge wird ganz Auge, ganz Ohr. Sie bringt dem Dichter entgegen, was keine feinen Sitten ersetzen: Ein warmes, volles Herz, eine ungeschwächte Einbildungskraft, und — das Hochgefühl eines einigen, starken Volkes.

Und das war für die Wirksamkeit einer Nationalbühne immer die Hauptsache und ist durch keine kritische und eklektische Bildung zu ersetzen, und noch weniger durch prächtige Schauspielhäuser und blendende Decorationen. Es ist eine schöne Sache um Bildung und Einsicht und Anstand, und auch die Hülfsmittel einer fortgeschrittenen Technik sind wahrlich nicht zu verachten, sintemalen der Rückschluß von schlechten Coulissen und rohen Sitten auf gute Schauspiele und begeisterungsfähige Zuschauer noch trügerischer wäre, als der von guter Scenerie und anständigem Betragen. Aber wollte Gott, unser mit den Ueberlieferungen aller Zeiten und Völker herum experimentirendes Theater erlebte bald den Tag, da es seinerseits, und wäre es um den Preis eines gelegentlichen vom Parterre improvisirten Intermezzo's, das Motto führen dürfte: All is true! Wahres Gefühl im Herzen der Zuschauer, wahre Ehrfurcht vor dem Gedicht bei den Künstlern, wahre Menschenkenntniß, wahre vaterländische Begeisterung bei den Dichtern! Dann werden auch die gewiß nicht

zu verachtenden Schätze an Kenntnissen, literarischer und Geschmacksbildung sich poetisch wirksam erweisen, die wir vor den Zeitgenossen Shakespeare's ohne Zweifel voraus haben und die gewiß nicht daran Schuld sind, wenn unser Theater, und nicht das unsrige allein, seit Menschenaltern hinter dem allgemeinen geistigen und künstlerischen Fortschritte so merklich zurück bleibt.

Vierte Vorlesung.

Des Dichters Lebensgeschichte.

Es ist nun an der Zeit, die dürftigen Nachrichten über des Dichters Leben zu einem wenigstens annähernd deutlichen Bilde zusammen zu stellen.

Die dürftigen Nachrichten?! — Der Ausdruck klingt befremdend, wenn von einem Manne die Rede ist, der anerkannt einer der Lieblinge eines geistig sehr regen, für uns keineswegs in mythischer Ferne liegenden Zeitalters war, der Schützling einer hochgebildeten Monarchin, der aufrichtig geliebte Freund eines mächtigen Gönners — von einem Manne zumal, dessen ganzes Wirken recht eigentlich der Oeffentlichkeit angehörte und die Neugierde heraus forderte, und das Alles in einer Stadt, welche schon damals ein mächtiger Centralplatz für ein blühendes Reich war!

Und doch ist jener Ausdruck in dem Grade berechtigt, daß ein gründlicher Kenner des Dichters sich veranlaßt sah, den „Mythus von Shakespeare" in einer besondern Schrift zu untersuchen — wie man Untersuchungen anstellt über Homer, über den Verfasser der Nibelungen oder irgend einen der großen, symbolischen Namen der Vorzeit. — Woher, fragen wir, dieses auffallende Vergessen eines Namens von solcher Bedeutung?

Es ist schwer, auf solche Fragen nach 300 Jahren eine genügende Antwort zu geben. Aber an zweierlei möchte ich doch erinnern.

Einmal: das Zeitalter Shakespeare's stand ganz gewiß an geistiger Regsamkeit keinem nach, welches das Abendland seitdem erlebt hat. Aber dieses Leben darf mit der literarischen Betriebsamkeit

unserer Tage in keiner Weise verglichen werden. Das sechszehnte Jahrhundert bildet durch seinen wunderbaren Reichthum an ursprünglichen Geistern und bedeutenden Characteren einen glänzenden Gegensatz gegen manche spätere Epoche. Aber man arbeitete im Allgemeinen mehr in die Höhe und Tiefe, als in die Breite. Man verstand es noch wenig, die Arbeit zu theilen. Man hatte jene literarischen Spinnmaschinen und Manufacturen noch nicht erfunden, welche jetzt Alles, was einem literarischen Rohstoffe ähnlich sieht, so sauber und zweckmäßig als billig für den täglichen und Festgebrauch des Publicums verarbeiten. Es war das Zeitalter der originalen Gedichte, der kühnen Systeme, man machte Glaubensbekenntnisse, symbolische Bücher, man schrieb langathmige selbstständige Werke in allen Wissenschaften, man hatte Buchdrucker, die auf einer Reise zu Pferde das neue Testament übersetzten und Setzer, welche die gelehrtesten Werke während des Satzes vortrefflich excerpirten und weniger Druckfehler machten, als ihre Kollegen von heute — aber mit dem Kleinhandel des Gedankens war es mißlich bestellt. Man hatte weder Pfennigmagazine noch Wochenblätter, es gab keine Zeitungen, keine Museen, die nicht bloß die Werke, sondern die Pläne und Vorsätze der Schriftsteller registrirten und geistreich besprachen. — Shakespeare hatte keinen Eckermann um sich, der es der Nachwelt getreulich aufbewahrte, wenn sein Dichter Birnen aß oder wenn er Aepfel vorzog, wenn er das Morgenjäckchen trug oder den Schlafrock. Das Conversations-Lexicon war noch nicht gedruckt und keine illustrirte Zeitung brachte dem patriotischen Londoner Bürger die naturgetreue Abbildung von dem Lever seiner Königin, von dem geheimen Kabinet ihres spanischen Gegners, von der Schlacht bei Cadix und den neuesten Stickmustern und Möbeln und von den Dichtern, Künstlern und berühmten Verbrechern der letzten Saison, Alles auf frischer That und in einem Blatte zierlich servirt, wie die Gerichte auf der Speisekarte eines rheinischen Hotels.

Sodann aber: das Leben war ein allseitig und mächtig erregtes. Die Dichtkunst, wie hoch man sie schätzte, sie hatte doch nur ihr bescheidenes Plätzchen in der öffentlichen Theilnahme, neben den Thaten der Helden, der Entdecker, der Reformatoren. Es gab ernste Leute genug, die vollends das Drama der Beachtung des Gelehrten gänzlich unwerth hielten, die allenfalls den Hamlet und Macbeth dem Dichter von Venus und Adonis und von Tarquin und Lucrezia verziehen, aber es doch herzlich bedauerten, daß Geldnoth einen so begabten Poe-

ten gezwungen, für das Theater zu schreiben. Und, was die Hauptsache: Wenige Jahre nach Shakespeare's Tode kamen die abgesagten Feinde, nicht nur der Bühne, sondern aller und jeder Kunst, jedes heitern Lebensgenusses wie eine, vernichtenden Hagel neben dem erfrischenden Regen des Himmels führende Wolke, über das fröhliche England. Die englische Freiheit empfing die Bluttaufe, und vor dem furchtbaren Ernst eines Kampfes um die höchsten Güter entflohen auf langehin die Grazien mit den Musen. Wir kommen später darauf zurück, wie England mit seiner fröhlichen Jugendzeit auch seinen Shakespeare vergaß und einer spätern Epoche, ja theilweise einem fremden Volke die Ehre überließ, den versunkenen Schatz auf's Neue zu heben.

So giebt es denn von Shakespeare keine Lebensbeschreibung wie von Schiller und Goethe. Die Einbildungskraft, durch eine sehr mäßige Anzahl beglaubigter Thatsachen geleitet, bemüht sich vergebens, ein vollständiges und genügendes Bild des Mannes zu schaffen, dessen Leben doch wesentlich nur in seinen Werken vor uns liegt.

Die Familie der Shakespeare war seit den Zeiten Heinrich's VII. begütert und angesehen in Warwickshire, recht in der Mitte der britischen Insel, etwa 20 Meilen nordwestlich von London, über Oxford hinaus. Nach einer Ueberlieferung hatte der Ahn des Dichters bei Bosworth gegen den blutigen Richard gefochten, der dem Urenkel seine Auferstehung zum Gericht verdanken sollte. Auch wollen Einige wissen, Heinrich VII. habe ihn dafür mit einem Wappen begnadigt.*) Des Dichters Vater, John Shakespeare, soll freilich ein bürgerliches Gewerbe ergriffen haben. Es heißt, er sei Wollhändler in Stratford gewesen. Urkunden zeigen ihn aber im Besitz mehrerer Häuser und Ländereien, als Geschworenen, Konstabler, Stadtkämmerer, Alderman, ja 1568—69 als High-Baillif oder Polizei-Director von Stratford

*) In der Bestätigung des Wappens, welche John Shakespeare um 1596 nachsuchte und um 1599 erlangte, ist davon die Rede, daß Heinrich VII. seine Vorfahren durch Ländereien für ihren Dienst belohnte, und daß mehrere derselben sich in der Gegend in gutem Ansehen erhalten. Das Original des Wappen-Briefes hat Malone in den Archiven des Herolds-Amtes nicht auffinden können. Auf die Thaten bei Bosworth wollen die englischen Erklärer (cf. Drake I. 2) aus dem Ausdrucke „tapfere Dienste" schließen, der sich in zwei Entwürfen der Wappenbestätigung, aus dem Jahr 1596, vorfindet.

und seine Heirath mit Maria, der jüngsten Tochter des begüterten Sir Robert Arden brachte ihn mit einer angesehenen Adelsfamilie in nahe Verbindung, wie sie denn auch durch eine ansehnliche Mitgift seine bürgerliche Stellung hob. Er erhielt die Farm Ashbyes zu Wilmcote, welche 56 Aecker Land, 2 Güter und 2 Häuser umfaßte.

William Shakespeare, der Dichter, wurde ihm im April 1564 geboren, als der älteste Sohn unter acht Kindern.*) Er genoß den Unterricht der Freischule von Stratford, lernte Latein nach der von Heinrich VIII. eingeführten Grammatik, vielleicht nach der Methode, die der ehrwürdige Hugh Evans in den „lustigen Weibern" an dem „kuten, anschlackhaftigen Kopf" des Wilhelm so erfolgreich anwendet und begeisterte sich für die Königin Elisabeth in den lateinischen Versen von Ockland's „Eirenarchia oder Elisabetha", die auf königlichen Befehl jeder Schuljunge auswendig lernen mußte, „ein unvergleichliches Mittel", bemerkt Bischof Hurd, „um die Gesinnung der Loyalität in den Herzen des Volkes zu begründen."

Wir wissen nicht, sollen wir sagen leider oder zum Glück scheinen diese Studien des jungen Shakespeare nicht lange genug gewährt zu haben, um ihm in den Augen seiner Zeitgenossen Anspruch auf den Namen eines klassisch gebildeten Mannes zu geben. Nicht,

*) Die gewöhnliche Festsetzung des Geburtstages, 23. April, ist eine bloße Conjectur, indem man von dem Tauftage, 26. April, welche das Kirchenbuch angiebt, die drei damals gewöhnlichen Tage zurück zählte. — Die drei Kinder des John Shakespeare: Ursula, Humphrey und Philip, welche im Kirchenbuche noch außer jenen acht aufgeführt werden, und zwar als viel später geborne (1588—1591) sind entweder Halbgeschwister des Dichters, aus einer dritten Ehe des Vaters, oder, was wenig wahrscheinlich, sie müssen einem jüngern John Shakespeare angehören, einem sonst unbekannten ältern Bruder des Dichters. Shakespeare's ältere, früh verstorbene Schwestern waren Johanna (geb. 1558) und Margaretha (geb. 1562). Der Name der Familie wurde wie die meisten Namen im sechszehnten Jahrhundert, sehr verschieden geschrieben, nach Laune und Aussprache: Shakspere, Shakespere, Shakespeyre, Chacsper. Im Jahre 1579 ertrank im Avon ein Guilelmus Saxspere. Der Dichter selbst schrieb Shakspere, wie seine Unterschrift unter dem Kaufcontract des 1613 zu Black-Friars erstandenem Hause und unter seinem Testamente erweist. Die Folio-Ausgabe aber und die meisten zu des Dichters Lebzeit erschienenen Quarto's schrieben Shakespeare, und diese Orthographie ist denn auch bis jetzt die herrschende geblieben.

daß wir auf eine Reihe schlecht verbürgter und zum Theil widersprechender Anekdoten Gewicht legten, welche Shakespeare's Vater zu einem Metzger oder Handschuhmacher, den jungen Dichter zu einem Fleischerjungen, oder, zur Auswahl für Liebhaber, zum Dorfschulmeister, resp. zum Schreiber eines Notars und zum Winkelconsulenten herab sinken lassen. Auch lassen wir die Conjectur Gervinus' dahin gestellt, welche das traditionelle Herunterkommen der Familie Shakespeare's mit der von Leicester im Jahre 1583 durchgesetzten Hinrichtung des ihr verwandten Eduard Arden in Verbindung bringt. — Dagegen steht es aktenmäßig fest, daß Shakespeare's Vater, dessen Vermögen sich bis 1575, wie 2 Häuserankäufe zeigen, gemehrt hatte, seit 1579 nicht mehr das Rathhaus besuchte, daß der Magistrat ihm und einem gewissen Bruce einst eine Armensteuer von wöchentlich vier Pence erließ und daß seine Stelle als Alderman 1586 anderweitig besetzt wurde. Delius, in seinem Eifer gegen jede Verkleinerung des Shakespeare'schen Namens sieht freilich auch in diesen Thatsachen eher Beweise für die Wohlhabenheit und Respectabilität der Familie, als für ihre Verarmung: John Shakespeare, als Besitzer von Ländereien, habe sich allmählich dem städtischen Gewerbe entzogen, um sich in würdevoller Muße dem nobleren Geschäft des Landbaues hinzugeben, und da sei es denn ganz natürlich, daß er auch städtischen Lasten und Aemtern thunlichst aus dem Wege gegangen. Leider fügt der unerbittliche Gegner des „Mythus" in einem Athem hinzu, daß John Shakespeare bis ans Ende seines Lebens zwei Grundstücke in Stratford besessen und vergißt dann die Beantwortung der jedenfalls naheliegenden Frage: Wie ist es denkbar, daß eine Commune einem notorisch wohlhabenden, in ihren Mauern seßhaften, von seinen Renten lebenden Gentleman die Armensteuer erläßt? — und: Wie kann es wahrscheinlich gemacht werden, daß jener gerade in den Jahren größerer Muße von dem Ehrenposten eines Alderman freiwillig zurück tritt? Denn an eine Entfernung aus Stratford, an Uebersiedelung nach einem ländlichen Wohnsitze ist hier nach Delius eigener Angabe auf keine Weise zu denken. Wenn es nun vollkommen zuzugeben ist, daß alle diese Verhältnisse den jungen Shakespeare nicht hindern mochten, die Freischule zu besuchen, so ist es doch Thatsache, daß gleichzeitige und spätere englische Schriftsteller seine unvollendete Jugendbildung vielfach bedauert haben, daß man ihm wenig Latein und noch weniger Griechisch zutraute und von seiner Gelehrsamkeit sich überhaupt wenig

glänzende Vorstellungen machte — und dieser Vorwurf, wenn er überhaupt einer ist, läßt sich um so weniger ignoriren, da manche Stellen in den Werken des Dichters ihn zu unterstützen scheinen. Shakespeare läßt im Julius Cäsar die Thurmuhren schlagen, er stattet im Coriolan die römischen Legionen mit Trommeln aus, er bevölkert in „Wie es Euch gefällt" den Ardennerwald mit Löwen und Riesenschlangen, läßt im „Wintermährchen" ein Schiff an der böhmischen Küste stranden und verherrlicht die Hochzeit des Herzogs Theseus von Athen durch eine gut englische Rüpelkomödie nebst Bergamaskentanz. Was gebrauchen wir da weiter Zeugniß gegen diesen ungebildeten Menschen? Verdient er nicht, daß jeder promovirte Doctor ihn ansehe, wie der Göttinger Sextaner bei Heine den Kameraden Theodor, dem er den Umgang aufkündigt, weil der Lump nicht einmal mensa decliniren kann? Auch die unendlich zahlreichen und geschmackvollen Anspielungen auf alte Geschichte und Mythologie, ja die meisterhafte Darstellung römischen Lebens im Cäsar, Coriolan und Antonius kann die klassische Gelehrsamkeit Shakespeare's nicht retten, denn seine Commentatoren haben ihm richtig nachgewiesen, daß er alle jene Kenntnisse englischen Uebersetzungen verdankte, deren Fehler und Ungenauigkeiten er keineswegs nach dem Original zu verbessern, sondern treulich mit in den Kauf zu nehmen pflegte*).

Wir geben dies Alles zu und heben dagegen nur zweierlei hervor: Erstens: Die gröbsten jener Verstöße gegen Geographie, Naturgeschichte und Geschichte finden sich in durchweg phantastischen, resp. scherzhaften, dem Boden der materiellen Wirklichkeit absichtlich fern gehaltenen Stücken, während Shakespeare, wo seine poetischen Zwecke darunter nicht leiden, an unendlich vielen Stellen die genaueste Kenntniß der Zeitgeschichte, des vaterländischen Rechtes und sehr mannigfaltiger Verhältnisse des practischen Lebens bekundet**). Sodann aber

---

*) Genaue Nachweise finden Liebhaber solcher Untersuchungen in Farmer, Essay on the learning of Shakspeare.

**) Malone zieht aus den zahlreichen, durchaus exacten juristischen Kunstausdrücken in Shakespeare's Dramen den Schluß, der Dichter habe in seiner Jugend als Schreiber bei einem Advokaten gearbeitet. Aubrey, in seiner Sammlung mündlicher Ueberlieferungen über Shakespeare's Leben, macht ihn um der lateinischen Citate willen gar zu einem Schulmeister, und Drake vereinigt beide Conjecturen, und meint, Shakespeare habe, um als verheiratheter Mann sein Einkommen zu erhöhen, eine Art Unterricht in der Rechtspraxis ertheilt!!

wird es sich zeigen, daß der Dichter, weit entfernt den literarischen Apparat der Epoche nach genialer Autodidaktenart zu ignoriren, vielmehr alle ästhetischen Richtungen der Zeit, die verkehrten nicht ausgenommen, gründlich durchmachte und vollkommen beherrschte, ehe er seinen eigenen Styl schuf — so wie er denn auch auf dem Gebiet der belletristischen Literatur seiner Zeit eine wahrhaft staunenerregende Kenntniß entwickelt. Es dürfte das wohl genügen, ihm jenen Vorwurf der Bildungslosigkeit zu ersparen, wenn er auch ebensowenig als Schiller und Goethe im Stande gewesen ist, den Plutarch und Homer in der Ursprache gründlich zu verstehen.

Es folgt nun eine Reihe von Ueberlieferungen und Anekdoten, die, allen Streit über Einzelnheiten bei Seite gesetzt, in der Auffassung von Shakespeare's Jugendschicksalen nur zu sehr übereinstimmen. Es scheint, als wurden dem größten und weisesten der Dichter schwere Irrthümer, Aufregungen und Leiden nicht erspart, bis er das Lob jener milden, gelassenen Hoheit verdiente, mit dem alle Bekannten seiner spätern Jahre ihn einstimmig schmücken. Man erzählt von wilden, übermüthigen Streichen, damals freilich bei jungen Leuten aller Stände, vollends bei Dichtern und Schauspielern, nur zu gewöhnlich*). Die Geschichte von den Wilddiebereien in Sir Thomas

*) Es konnte nicht fehlen, daß die sprudelnde Lebenslust eines Zeitalters, dem auf allen Seiten neue Wege zum Genuß sich erschlossen, so manchen guten Kopf über das Maß hinaus trieb und dem glänzenden Gemälde jener großen Literaturepoche den düstern Schatten gebrochener Existenzen, muthwillig vergeudeter Kräfte und toller Verirrungen reichlich beimischte. Wie in unsrer Sturm- und Drang-Periode fehlte es nicht an Dichtern und Künstlern, welche dem Eifer der Puritaner, der Gosson, Stubbes und ihrer Gesinnungsgenossen gegen die „Venuspriester" und „Mäkler Beelzebubs" nur zu willkommene Vorwände liehen. So Thomas Decker, ein Zeitgenosse Shakespeare's. Seine oben citirte „Schelmenfiebel (Gul's Hornbook) oder: Mittel, allen Arten von Schelmen zu gefallen," sein „Londoner Ausrufer, oder Enthüllung der notorischsten Schelmstreiche, die jetzt im Königreiche im Schwange gehen" (1608) legen ein besseres Zeugniß ab für die Beobachtungsgabe und den Humor des Dichters, als für die Gegenstände, auf welche er diese Gaben verwandte, und für die Gesellschaft, in der er seinen Studien oblag. Ging er doch selbst von der Theorie zur Praxis über, mit solchem Erfolge, daß er von 1610 bis 1613 über den Unterschied zwischen Poesie und Prosa im Gefängnisse von Kings-Bench nachzudenken Veranlassung bekam. — Ein ähnliches Leben führte der Satiriker Thomas Nash († 1600), gleich aus-

Lucy's Park ist schwerlich leere Erfindung. Shakespeare wurde gefangen, in des Wildhüters Hütte gesperrt; er mußte das Einschreiten des Gerichtes fürchten und wußte vielleicht aus eigener Erfahrung, wie den lustigen Kameraden in Eastcheap zu Muthe war, als der Sherif anpochte. Er hat dem gestrengen Herrn diese Plackereien niemals verziehen. Zunächst, heißt es, sei eine satirische Ballade durch das nicht übermäßig zarte Wortspiel Lucy und Lowsie gewürzt worden

---

gezeichnet durch seinen Witz, seine Frechheit, seine wüsten Sitten und die unerschöpfliche Fruchtbarkeit seiner poetischen Ader. Von Greene und Marlowe war schon in der dritten Vorlesung die Rede.

*) Für Liebhaber literarischer Kuriositäten theilen wir ein Paar in der Tradition erhaltene Verse aus diesem Spottgedicht (nach Drake) hier mit. Den ersten Vers wollte ein Sir Thomas Jones († 1713) von seinem Großvater so gehört haben:

A parliamente member, a justice of peace,
At home a poor scare-crowe, at London an asse.
If Lowsie is Lucy, as some volke miscall it,
Than Lucy is Lowsie, whatever befall it.
He thinks himself greate
Yet an asse in his state
We allow by his ears but with asses to mate.
If Lucy is Lowsie, as some volke miscall it,
Sing Lowsie Lucy, whatever befall it."

Die folgende, wohl handgreiflich apokryphische Strophe, bezahlte Josua Barnes, Professor in Cambridge, einem alten Weibe in Stratford mit einem Kleide:

Sir Thomas was too covetous,
To covet so much deer,
When horns enough upon his head
Most plainly did appear.
Had not his Worship one deer left?
What then, he had a wife
Took pains enough, to find him horns
Should last him during life.

Delius (der Mythus von Shakespeare p. 21) fertigt die ganze Ueberlieferung mit der Bemerkung ab, schon Malone habe nachgewiesen, daß Thomas Lucy gar keinen Park besessen. Jedenfalls ist der durchaus besonnene und gründliche Drake, der Malone sehr wohl kannte, anderer Meinung. Er erzählt ausdrücklich (I. p. 402), daß Thomas Lucy, im ersten Jahr der Königin Elisabeth, sein Herrenhaus

— dann mußte der Arme in „den lustigen Weibern" die Hechtköpfe seines Wappens (der Hecht heißt Luce) und den Hammelkopf auf seinen schmalen Schultern zur Schau tragen und in Heinrich IV. gar mit einem Männchen aus Käserinde in offener Scene sich vergleichen lassen. — Das bedenklichste Zeugniß aber gegen des jungen Dichters Solidität und Besonnenheit liefert seine aktenmäßig feststehende Heirath mit der 7 Jahre ältern Anna Hathaway, nach, ausnahmsweise vom Bischof gestattetem, nur einmaligem Aufgebot. (Im Jahr 1582, als Sh. 18 Jahre alt war*). Sie gebar ihm im Frühling

zu Charlecott baute und daß er Besitzer von Fulbroke-Park war. Auch die vielfachen und zum Theil sehr deutlichen Anspielungen in den „lustigen Weibern" und in „Heinrich IV." hält Delius nicht einmal der Erwähnung werth.

*) Die Ausführung, welche Delius (l. c.) hier versucht, um dem Schritte des Dichters alles Auffallende zu nehmen, hat mich nicht überzeugen können. Gewiß ist der Eifer des hochverdienten Kritikers gegen die Klatschsucht mancher englischen Erklärer löblich und heilsam; doch scheint für unbefangene Würdigung der Thatsachen der kalte furor criticus je zuweilen kaum weniger gefährlich, als der heiße furor mythologicus es jemals gewesen. — Man höre und urtheile: Es steht fest, daß Shakespeare am 28. November 1582 einen bischhöflichen Dispens zur Trauung nach einmaligem Aufgebot erhielt und daß dem neunzehnjährigen Ehemann, von der sieben und zwanzigjährigen Gattin sechs Monate später, im Mai 1583, das erste Kind geboren wurde. Die Biographen haben diesen Umstand, verbunden mit Shakespeare's baldiger Entfernung von Stratford und seiner langjährigen, nur durch kurze Besuche unterbrochener Trennung von der Gattin als ein Präjudiz gegen das idyllische Glück dieser Dichterehe angesehen. Wie Delius vermuthet, mit großem Unrecht: Denn Herr Charles Knight habe in dem Aufsatze: **Shakespeare and his writings** nachgewiesen, daß in jener Zeit die Verlobung, **troth-plight**, im Publicum für die eigentliche Begründung der Ehe galt, nicht aber die später nachfolgende, mehr als Ceremonie betrachtete Trauung. Daß dann die Nachsuchung jenes bischöflichen Dispenses allen Sinn verlieren würde, scheint beiden Vertheidigern der Moralität Shakespeare's dabei nicht eingefallen zu sein. — Auch die häufige Trennung von der Frau, der Umstand, daß es dem Dichter und Theaterbesitzer nicht einfiel, seine Gattin an den Freuden und Erfolgen seines Londoner Aufenthaltes Theil nehmen zu lassen, darf gegen die eheliche Zärtlichkeit des moralisch und bürgerlich vollständig zu rehabilitirenden Shakespeare Nichts beweisen. Es steht nämlich fest, daß Shakespeare jährlich einen Besuch daheim abstattete, daß er in den Jahren 1597, 1598, 1602, 1603 Grundstücke in und bei Stratford kaufte und 1605 einen Zehnten erwarb. „Um diese Zeit", heißt

1583 eine Tochter Susanna, dann 1584 Zwillinge, einen Sohn Hamnet oder Hamlet, und eine Tochter Judith.

Bestimmte zuverlässige Nachrichten über den Verlauf dieser Ehe besitzen wir nicht. Doch wurde sie schwerlich unter günstigen Auspicien geschlossen, und abgesehen davon möchte des Gatten baldige Entfernung von Stratford (1586 oder 87), der Umstand, daß er in London stets ohne seine Familie lebte, die auffallende Zurücksetzung seiner Frau in seinem Testament*), vor Allem aber der Gesammteindruck seiner ersten dichterischen Arbeiten, verbunden mit manchen, wenn auch nicht eben juristisch beweiskräftigen Traditionen, die etwas idealistische Vorstellung wohlmeinender Kritiker von den ehelichen Tugenden und der exemplarischen Solidität des jugendlichen Shakespeare schwerlich rechtfertigen. Unsre Hauptquelle für die Herzensgeschichte des Dichters, die Sonnette, sie tragen nur zu vielfache Spuren leidenschaftlicher Erregtheit und schildern Verhältnisse, man darf nicht einmal sagen zweideutiger Natur. Wir sind allerdings schwerlich berechtigt, sie in dem Grade für wirkliche Bekenntnisse zu nehmen, wie z. B. Brown es

---

es dann bei Delius weiter, „scheint Shakespeare sich ganz in seine Heimath zurückgezogen zu haben, obwohl er mit der Londoner Bühne als Dichter und Mitbesitzer immer in Verbindung blieb." — Den Beweis für dieses „scheint" bleibt Delius schuldig — dafür fährt er fort:

„Wenn nun der Dichter dergestalt in seinem kräftigsten Mannesalter aus einer Laufbahn voll Ruhm und Gewinn, aus dem glänzenden und anregenden Treiben der Hauptstadt ausschied, um in das stille Stratfort und in den Kreis der Seinigen zurückzukehren, wenn er um die Zeit, da er den Othello vor Elisabeth und den Lear vor König Jacob aufführen ließ und die Lorbeern solcher Schöpfungen erntete, Ländereien bei Stratford kaufte und wahrscheinlich selbst bewirthschaftete, so verrathen diese Thatsachen (!!) einen lebendigern Sinn für Häuslichkeit und häusliches Glück, als der biographische Mythus unserm Dichter zuschreibt." — Delius möge es mir verzeihen, wenn diese Ausführung mir kaum weniger mythologisch erscheint, als die entgegengesetzte der englischen Biographen. —

*) Jene Urkunde vermacht der Gattin des Dichters nur das zweit-beste Bett, und auch diese Bestimmung ist erst in den Entwurf hinein corrigirt. Es ist nun freilich natürlich, daß für den Unterhalt der so Vergessenen auf irgend eine Art gesorgt sein mußte, vielleicht durch ihr eigenes Vermögen. Wenn aber Delius meint, es hätte sich von selbst verstanden, daß der Frau lebenslänglich die Revenue von sämmtlichen Grundstücken zukam, so widersprechen dem leider die ausdrücklichen Bestimmungen des Testaments.

thut (Shakespeare's autobiographical poëms. 8 London 1838), der einen vollständigen Liebes- und Lebensroman daraus construirt. Die seltene Objectivität Shakespeare's, die Einwirkung des Zeitgeschmackes, die entschiedene Beliebtheit erotischer Sonnette bei dem feinern Lesepublicum des damaligen London müssen hier jedenfalls stark in Rechnung kommen, um wirklich Empfundenes und Erlebtes von bloß poetisch Vorgestelltem zu scheiden. Um aber mit neuern Erklärern, die den Dichter von Venus und Adonis durchaus als exemplarischen Hausvater und soliden Ehemann einer 7 Jahre ältern Frau rehabilitiren möchten, das Ganze für bloße Studien zu halten, für „obgleich lyrisch der Form nach, so doch wesentlich dramatisch," für objective Darstellungen der Liebe, der Eifersucht, der Freundschaft, der Reue — dazu müßten wir erst Alles vergessen, was wir von dem nothwendigen Zusammenhange aller wahrhaften Lyrik mit den wirklichen, nicht nur den erträumten Zuständen des Herzens thatsächlich wissen. Wo ein Zug leidenschaftlicher Erregung in den poetischen Herzensergießungen eines Dichters so mächtig hervor tritt, wie es in Shakespeare's Sonnetten und in Venus und Adonis der Fall ist, da wird man auf eine gewisse Verwandtschaft der erlebten und der dargestellten Seelenzustände immerhin schließen dürfen, wenn mit der Auffassung psychologischer Entwickelungen nicht am Ende die ganze biographische Kunst in den engen Beweisformen des Civilprocesses verkümmern soll. Die Sonnette schildern nun in den glühendsten Farben des Dichters Verhältniß zu einer Frau, die durch ihren Geist und ihre Leidenschaft ihn fesselte, während selbst der schwärmende Liebhaber weder ihre Schönheit, noch ihren Character rühmen mag. Ein mit fast bedenklicher Inbrunst gepriesener „Freund" theilt mit ihr das Herz des Geliebten. In den Sonnetten 40 bis 42 erfahren wir gar, daß er dem Dichter „die Geliebte" aus bloßem Uebermuth entführte, ohne daß das Freundschaftsverhältniß darunter wesentlich litt. Wir können kaum umhin, uns dabei an Abenteuer zu erinnern, wie nach des Juristen Manningham gleichzeitigem Bericht die Londoner Fama sie von Shakespeare und Burbadge erzählte: Burbadge hatte einst Richard III., eine seiner Glanzrollen gespielt, als ein Page auf der Bühne erschien, der ihn zu einem Rendezvous mit seiner Herrin bestellte. „Richard" war die Parole, die den Klopfenden legitimiren sollte. Zufällig hörte Shakespeare die Geschichte mit an und kam dem Freunde zuvor. Schon war ihm die Ueberrumpelung des Platzes

gelungen und verziehen, als der wirkliche Richard sich meldete. „Richard mag abziehen", rief er heraus, „Wilhelm der Eroberer ist schon drinnen." Auf seinen Reisen nach Stratford pflegte Shakespeare in Oxford in der Krone abzusteigen, beim Gastwirthe Davenant, den man um seiner schönen Frau willen beneidete. Als nun der kleine Wilhelm Davenant, den Shakespeare aus der Taufe gehoben, einst voller Freude einem Nachbarn zurief, der Pathe (Godfather) sei angekommen, so ermahnte jener ihn scherzhaft, er möge doch den Namen Gottes nicht mißbrauchen.

Man gebe nun auf diese Lästerchronik der Zeitgenossen so viel oder so wenig als man wolle — jedenfalls veranlaßt sie uns, den leidenschaftlichen Ergüssen des Sonnettes tiefer nachzudenken, in welchem Shakespeare ausruft:

„Aufwand des Geistes in schmählicher Verschwendung
Ist Lust in That, und eh' sie That geworden
Ist Lust meineidig, treulos, voll Verblendung,
Wild, blutig, wüst und roh, bereit zum Morden!
Genossen kaum, wird sie verschmäht sogleich,
Sinnlos erstrebt und wieder, kaum gehascht,
Sinnlos gehaßt, dem tück'schen Köder gleich,
Der den toll machen soll, der ihn benascht.
Toll im Begehren, im Besitz zumal,
Ihr Gestern wüst, ihr Morgen und ihr Heute,
Im Kosten Wonne, und gekostet, Qual,
Im Ausgang Trug, nur in der Aussicht Freude.
All' dies weiß alle Welt, doch Keiner meidet
Den Himmel, der zu dieser Hölle leitet."

Es ist jedenfalls bemerkenswerth, daß gerade die frühesten Arbeiten des Dichters den weiblichen Character meist von der dunklern Seite darstellen. Shakespeare hatte die rasende Leidenschaft Aphroditen's geschildert, er hatte die dämonische Herrschsucht entarteter Weiber in Eleonore Gloster und Margaretha von Anjou, die kindisch-jähen Aufwallungen weiblicher Laune in der widerspenstigen Katharina gezeichnet und gegen weibliche Eitelkeit und Schwäche in der berüchtigten Brautwerbung Richards um Anna eine bitterböse Anklage erhoben, ehe er die himmlisch klaren Farbentöne und die maßvollen Verhält-

nisse fand, für jene Urtypen weiblicher Hoheit, Anmuth und sittlicher Kraft, zu seiner Porcia, Imogen, Viola und Miranda, welche die Werke seiner reifen Jahre mit ihrem heiligen Glanze durchstrahlen. Es mahnt uns wie eine trübe Erinnerung an eigne, theuer erkaufte Erfahrung des Dichters, wenn Orsino (in „Was Ihr wollt" II. 10. 4) der verkleideten Viola den Rath giebt:

„Wählte doch das Weib
Sich einen Aelt'ren stets. So fügt sie sich ihm an,
So herrscht sie dauernd in des Gatten Brust.
Denn, Knabe, wie wir uns auch preisen mögen,
Sind unsre Neigungen doch wankelmüthiger,
Unsich'rer, schwanken leichter her und hin
Als die der Frau'n."

Bezeichnend genug schildert Shakespeare's erstes, selbstständiges Gedicht, die Erzählung, „Venus und Adonis," die Liebe in der Form rasender, sinnlicher, keine Scheu kennender Leidenschaft, mit einer Gluth, wie die bloße Kraft dichterischer Phantasie, wenn nicht befruchtet durch das Nachzittern leidenschaftlicher Empfindung, sie schwerlich jemals erzeugt. Es ist, als drängte der Dichter das wehmüthig-ernste Resultat bewegter Jugendjahre in jenem Fluch zusammen, in welchem der Gram der Göttin an der Leiche des geliebten Adonis sich Luft macht:

„Seitdem du todt, ist Leid der Liebe Frucht,
Jetzt und für immer — hör' es mich verkünden!
Begleitet wird sie sein von Eifersucht,
Wird süßen Anfang, bitt'res Ende finden.
Fallend und steigend — nie auf eb'ner Höh'
Wird all' ihr Glück nicht gleich sein ihrem Weh.
Falsch wird sie sein, voll Unbeständigkeit,
Wird blüh'n und welken, wie man Athem zieht,
Ein Gift, mit Süßigkeiten überstreut,
Durch die das wahrste, schärfste Aug' nicht sieht.
Den Stärksten allermeist wird sie zum Schwachen,
Den Weisen stumm, den Thoren redend machen.
Wo gar kein Grund ist, wird sie Argwohn hegen,
Und wo der größte, wird sie blind vertrauen,

Wird huldvoll sein und wird der Strenge pflegen,
Wird, Wahrheit heuchelnd, Lug und Tücke brauen,
Wird Arglist einen mit der Treue Schein,
Der Kühnheit Furcht, dem Feigen Muth verleih'n —
Ursache wird sie sein von grausen Kriegen,
Von wüster That, von Sohn- und Vaterzwist,
Wird dienstbar sein jedwedem Mißvergnügen,
Wie trockner Brennstoff jedem Feuer ist.
Nie, seit der Tod mein Lieb mir weggediebt,
Sei froh der Liebe, wer am treusten liebt."

Wer nun, von dem lyrischen Aberglauben an die Heiligkeit der sogenannten ersten Männerliebe erfüllt aus diesen, doch schwerlich ganz grundlosen Conjecturen über die Jugend des Dichters einen nachtheiligen Schluß auf den innersten Kern von Shakespeare's sittlicher Natur ziehen wollte, den bitte ich, allen Principienstreit vermeidend, einfach an die bis in die kleinsten Einzelnheiten vor uns liegende Jugend unsrer beiden größesten Dichter sich zu erinnern. Goethe hatte die Mitschuldigen, die Laune des Verliebten geschaffen, ehe ihm das Bild seiner Gretchen und Lotte aufging, ehe die Himmelsklänge der Lieder an Friederike seiner Leier entschwebten. Seine ersten Jugendgedichte, im Leipziger Liederbüchlein gesammelt, strömen über von sinnlicher Gluth, deren Ergüsse nur durch eine kühle, skeptische Auffassung von Welt und Menschen hin und wieder unterbrochen werden. Und Schiller vollends, der Abgott jugendlicher und alter Idealisten, er richtete seine ersten Lieder an eine kokette, garnicht ätherische Wittwe von zweideutigem Rufe. Der Schiller, den unsere Jugend und unsere Frauen mit vollem Recht und zu ihrer eignen Ehre zu ihrem Liebling, zum Symbol alles Reinen, Begeisterten und Erhabenen gemacht haben, er ist kein schwärmender, unschuldiger Jüngling, sondern der schwer geprüfte, nicht unverwundet, aber siegreich aus dem Kampfe mit den niedern Gewalten des Lebens hervorgegangene Mann. Und das ist eben das Erhebende in dem Wirken und den Schicksalen wirklich Leben weckender, Chor führender Geister, daß ihr Lebensweg eine aufsteigende Linie bildet mit dem Motto: Durch Kampf zum Sieg, daß sie, die Lieblinge der Natur, der gütigen, aber gerechten und sparsamen Mutter ihre Gaben abringen und bezahlen in unverzagtem, entschlossenem Streben, daß sie, wie Faust, in dem Faulbette der bequemen Selbstge-

nügsamkeit den einzig gefährlichen Fallstrick des Teufels sehen, mit Lessing den redlich erarbeiteten Zweifel der mühelos geoffenbarten Wahrheit vorziehen und, auf der Höhe des Lebens, dann auch weit entfernt sind, die Illusionen und Aufregungen der leidenschaftlichen, nach Genuß dürstenden Jugend in sentimentaler Sehnsucht zurück zu wünschen.

Shakespeare verließ also seine Heimath in den Jahren 1586 oder 87, um in dem Literatur- und Kunst-Leben der Hauptstadt seiner Kraft einen ihr zusagenden Wirkungskreis zu suchen. Es mochte, neben dem Bewußtsein oder der Ahnung seines Talents, der Umstand ihn mit bestimmen, daß gerade eine Anzahl seiner nächsten Landsleute und Bekannten in der Londoner Künstlerwelt eine hervorragende Rolle spielten. Der Dichter Greene war in Stratford zuhause, ebenso der Schauspieler Heminge, der später die erste Gesammtausgabe von Shakespeare's Werken besorgte. Die Schauspieler Slye, Torley, Thomas Pope waren Warwick-Männer und der Phönix des englischen Theaters, Shakespeare's Freund und Kollege, Richard Burbadge, stammte aus Stratfords unmittelbarer Nähe und war höchst wahrscheinlich ein Jugendfreund des Dichters. Er leitete bereits das Blackfriars-Theater, als Shakespeare nach London kam, und schon dadurch würde das bekannte Geschichtchen höchst unwahrscheinlich werden, welches Shakespeare zum Ruferjungen macht oder ihn gar während der Vorstellung die Pferde der Gentlemen halten läßt — auch wenn nicht Zeitgenossen widersprächen und wenn nicht bestimmte Nachrichten den Dichter bereits 2 Jahr nach seiner Ankunft (1589) als Miteigenthümer des Theaters nennten. Er nahm offenbar von vorne herein einen gewaltigen Anlauf und wurde dabei auch äußerlich vom Glück begünstigt. Seine literarischen Beschäftigungen, seine persönlichen Verbindungen, die Herzensergießungen der Sonnette zeigen ihn in den ersten Jahren des Londoner Aufenthalts in Verbindung mit den schöngeistigen und vornehmen Kreisen der Hauptstadt, in künstlerischer Beziehung dem Modegeschmack huldigend, um Bekanntschaft mit Großen bemüht, vielleicht keineswegs frei von dem aristokratischen Zuge der meisten Künstlernaturen. Shakespeare's erzählende Gedichte (Venus und Adonis, und Lucrecia), so wie die Sonnette liefern für beide Anschauungen Anhaltpunkte und Belege. Werfen wir einen vorläufigen Blick auf diese Arbeiten, ehe wir des Dichters Schicksale weiter verfolgen.

Als Shakespeare nach Londen kam, fand er in der eleganten und

gelehrten Gesellschaft einen Geschmack in voller Blüthe, dessen wir vielleicht nur in der Geschichte menschlicher Verkehrtheiten gedenken würden, wenn es dem Liebling der englischen Muse nicht gelungen wäre, auch auf diesem von üppigem Unkraut überwucherten Boden einige Blüthen ächter Poesie zur Entfaltung zu bringen. — Wir erinnerten schon früher daran, daß der Umschwung der europäischen Gesellschaft während des 15. und 16. Jahrhunderts den bewaffneten Adel in allen Ländern in eine zweite Rolle hinein drängte, ohne ihm gleichwohl den äußern Glanz einer aristokratischen Lebensweise und das Bewußtsein der Bevorzugung zu nehmen. Im Gegentheil — bei einem großen Theile dieses wichtigen Standes, bei dem Hofadel, mußte von nun an die gesteigerte Pracht einer blendenden Außenseite das unbehagliche Gefühl der verlorenen Unabhängigkeit gut oder übel verdecken. Die alten Formen wurden nicht sofort durch neue ersetzt. Man redete die Sprache der transscendenten Galanterie weiter, als die schwärmerische religiöse Frauenliebe des Mittelalters längst bequemeren und praktischern Neigungen gewichen war, — eine bis zu lächerlicher Geschraubtheit gesteigerte Wahrung des Point d'Honneur in den Formen des Umgangs machte die ungewohnte Unterwürfigkeit unter den Willen eines Mächtigern weniger fühlbar und das gefährliche Spiel des Duells mußte für die verlorene Macht der Selbstvertheidigung entschädigen. Es wurde jene renommistische Affectation der Kavaliersitte Mode, die Probstein in „Wie es Euch gefällt" parodirt, als er seine Ansprüche auf den Namen eines Hofmannes begründet:

„Wer bezweifelt, daß ich ein Hofmann bin, der stelle mich auf die Probe. Ich habe meine Menuet getanzt und den Damen geschmeichelt. Ich bin politisch gegen meinen Freund gewesen und geschmeidig gegen meinen Feind, ich habe drei Schneider zu Grunde gerichtet, ich habe vier Händel gehabt und hätte bald einen ausgefochten" — worauf dann die kostbare Scala der ritterlichen Entgegnungen folgt, vom höflichen Bescheid bis zur offenbaren Lüge inclusive, — und auch die lasse sich durch ein einfaches „wenn" noch unschädlich machen.

Die höchste Vollendung erhielt die geschraubte, gezierte Umgangssprache dieser feinen Gesellschaft durch Lily's Roman: „Euphues or anatomy of wit". Es war dies das Haupt-Repertorium für „die taftnen Phrasen, die zugespitzten, seidenen Ausdrücke, die sammtnen Hyperbeln, die pedantischen Figuren, die gezierte Affectation — jene

Sommerfliegen, welche die Mode des falschen Prunkes erzeugt" — wie Shakespeare sie später der überstudirten Gesellschaft in „Verlorner Liebesmühe" in den Mund legte, und wie der stattliche Piercie Shafton in Walter Scotts „Kloster" sie so meisterhaft handhabt. Die Sprache dieser ausschließlichen Kreise wurde eben so geschminkt, unwahr und hohl wie die Umgangsformen, denen sie diente. Und wie die Rittersitte des Mittelalters in den Hofmanieren der Zeit, so fand die Dichtkunst der ritterlichen Jahrhunderte in der neu erfundenen pastoralen und erotischen Poesie der Italiener, Spanier, Franzosen und Engländer ihr übertriebenes Zerrbild. Eine vollkommen willkürlich zurecht gemachte Welt der Liebe, der Galanterie, des feinen, geistreichen Tons wurde der Wirklichkeit entgegen gesetzt. Diese Welt war von Schäfern, Schäferinnen, Rittern und Feen bevölkert, welche sämmtlich Nichts zu thun hatten, als einander verliebte Augen zu machen, zu seufzen, über ihre Empfindungen in witzelnden Gleichnissen zu reden, durch die fein zugespitzte oder volltönende Phrase über die Hohlheit dieses ganzen Treibens sich und Andern Illusionen zu machen. In Spanien, der hohen Schule des Hoftones der damaligen Zeit, unter den Standes- und Zeit-Genossen des sinnreichen Ritters von la Mancha entstanden, war dieser Geschmack durch die galanten und ritterlichen Neigungen Franz I. nach Frankreich verpflanzt, und von dort aus hielt er bald unter dem englischen fein gebildeten Adel seinen Einzug. Sidney's Arcadia brachte die Schäferpoesieen in Mode, Spenser's „Feenkönigin" wurde das wirklich poetische und genial ausgeführte Prachtstück der Gattung; das italienische Sonnett wurde durch Surrey († 1547) mit Glück nachgeahmt, nach ihm bildeten sich Daniel und Drayton, gegen das Ende des Jahrhunderts die Lieblinge der feinen Gesellschaft; und auch Shakespeare's angelsächsische Kernnatur wurde ihrer Kraft nicht eher mächtig, als bis der Dichter sich auf diesem Altare des falschen Geschmackes mit ein Paar Opfergaben abgefunden. Er schrieb jene Erzählungen Venus und Adonis und Lucrecia (in den Jahren 1593 und 1594) in der hochtönenden, bilderreichen Sprache der eleganten Kreise. Ganz im Gegensatz gegen seine Dramen tritt die Darstellung der Handlung zurück, um der Declamation, der rhetorischen Phrase Platz zu geben — nur freilich, daß selbst diese Phrase in dem Munde Shakespeare's vielfach eine Kraft und Kühnheit gewinnt, daß eine, häufig sehr sinnliche, Gluth das Ganze durchweht, die auch in dem irre geleiteten Genius überall

den Genius erkennen läßt. — Auch war der Erfolg ein glänzender. Wir wissen mit Bestimmtheit, daß gerade diese erzählenden Gedichte Shakespeare's Namen in der guten Gesellschaft habilitirten, daß die Kritiker ihn rühmend mit Daniel und Drayton verglichen und der Meinung waren, er hätte diese Lieblinge der zierlichen und galanten Muse vielleicht erreichen können, wenn er nicht leider so viel Kraft und Zeit auf Theaterstücke verschwendet hätte. „Wie die Seele des Euphorbus in der des Pythagoras fortlebte", sagt Meres in seinem „Schatzkästlein des Witzes", „so lebt die süße, witzige Seele Ovids in dem honigzüngigen Shakespeare, wie seine „Venus und Adonis" beweist, seine „Lucrecia" und „seine Zuckersonnette an seine Freunde".

In diese Zeit fällt auch der Beginn des oft erwähnten Freundschaftsverhältnisses zu Graf Southampton, welchem die beiden erwähnten Gedichte so wie wohl die Mehrzahl der Sonnette gewidmet wurden.

Graf Southampton, geboren 1573, also 9 Jahre jünger als Shakespeare, lebte seit 1590 in London*). Seine leidenschaftliche Vor-

*) Southamptons Leben zeigt ihn als wahrhaft typischen Vertreter jener glänzenden, gelehrten, freigebigen, tapfern, von hohem Ehrgefühl beseelten — im Ganzen dabei loyalen, ja um Hofgunst mehr als billig bemühten, aber durchaus nicht eigentlich frivolen oder gegen das Schicksal des Volkes gleichgültigen Elite des englischen Adels, welche an Stelle der eisernen Barone des Mittelalters in dem glorreichen Zeitalter Elisabeths den Thron umgab. Er empfing eine gründliche, philologische und juristische Bildung, erst in Cambridge, 1585—1590, dann in Gray's Inn, in London. Hier scheint die zweite Heirath seiner Mutter mit dem königlichen Schatzmeister, Thomas Heneage, dem Vergnügungs-Intendanten des Hofes, ihn mit dem Theater in Verbindung gebracht zu haben. Seine Theilnahme für Kunst und Künstler steigerte sich bald zum Enthusiasmus und machte den feingebildeten, freigebigen Kenner zum hochgepriesenen Mäcen der gesammten Poetenzunft der Hauptstadt. Im Jahr 1599 schrieb Rowland Whyte an Robert Sidney: Southampton vernachlässige gänzlich den Hof, weil er täglich das Theater besuche. Seine durchaus reelle Gönnerschaft scheint sich auf Hervorragendes auf sehr verschiedenen Gebieten geistigen Schaffens ausgedehnt zu haben. Wenigstens schreibt Florio, der von Shakespeare mehrmals persifflirte, wahrscheinlich ziemlich pedantische italienische Sprachmeister der hohen Aristokratie, in einer Dedication aus dem Jahr 1598: „Er habe in Bezahlung und Schutz Seiner Lordschaft manches Jahr gelebt. Ihm und vielen Andern habe der gnädige Sonnenschein Seiner Herrlichkeit

liebe für Dichtkunst und namentlich für das Theater macht ihn erst zum Mäcen, dann zum treuen Herzensfreunde des Dichters und des

---

Licht und Leben eingehaucht.“ — Das vertraute Verhältniß des Grafen zu Shakespeare scheint früh begonnen zu haben. Am 13. April 1593 widmete der Dichter ihm „Venus und Adonis, das erstgeborene Kind seiner Phantasie“, noch mit ehrerbietiger, zweifelnder Entschuldigung. Aber schon im folgenden Jahre begleitet er die Widmung von Tarquin und Lucrezia mit den Worten: „Die Liebe, welche ich Eurer Lordschaft widme, ist ohne Ende“ — und daß die Herzensergießungen der Sonnette größtentheils dem Grafen galten, wird vielleicht nicht mit Unrecht vermuthet. Seit 1595 wurde Southampton durch eine heftige Neigung an Miß Elisabeth Vernon, die Base des berühmten Essex gefesselt. Die Königin, welche ihre souveräne Gewalt nicht selten auf die Herzensverhältnisse ihrer Cavaliere ausdehnte, mißbilligte die Verbindung und drängte den feurigen und entschlossenen Liebhaber in eine mehr pikante als vortheilhafte und sichere Lage, bei der es ohne einige zum Theil halsbrechende Romantik nicht abging. Es ist sehr möglich, daß die ersten 27 Sonnetten Shakespeare's dies Verhältniß zum Gegenstande haben. — Vielleicht um unter Aufregungen und Gefahren seine Herzenspein zu betäuben, ging Southampton als Führer von Ihrer Majestät Schiff Garland unter dem Obercommando seines Freundes Essex gegen den Spanier in See. Seine Tapferkeit bewährte sich glänzend in Verfolgung und Vernichtung einer feindlichen Galione; sie brachte ihm von Essex den Ritterschlag ein, von der Königin aber einen strengen Verweis. Die durchaus nicht romantische Monarchin war keine Freundin abenteuernder, zu tollkühner Insubordination verleitender Hitze bei ihren Offizieren, auch mochte ihr die Gelegenheit erwünscht kommen, das Feuer des widerspenstigen Liebhabers ein wenig zu dämpfen. — Sie hatte nur Oel ins Wasser gegossen. Southampton ließ sich bald darauf in Ehrenhändel mit dem Earl von Northumberland ein, erneuerte seine Bewerbung um Elisabeth Vernon und ging einst so weit in jäher Hitze, daß er im Vorzimmer der Königin den dienstthuenden Offizier, Willoughby, schlug, als dieser ihn und Raleigh bedeutete, es sei Zeit, ihr Spiel zu beenden. Am 24. October 1597 ins Parlament eingeführt, begleitete Southampton schon am 8. Februar 1598 den englischen Gesandten Cecil nach Paris, „indem er in London ein trostloses Fräulein zurück ließ, welche sich um ihn ihre schönen Augen fast ausweinte.“ (Sidney Papers.) Aber auch ihm scheint es nicht lustig ums Herz gewesen zu sein. Schon im November des Jahres ist er wieder in London und führt, der Königin trotzend, seine Elisabeth heimlich zum Altar. Die Monarchin ließ für einen Moment ihrer Laune den Lauf — sie schickte beide Verliebte ohne Umstände ins Gefängniß. Doch scheint sie der vollendeten Thatsache nicht lange widerstanden zu haben, denn schon im März 1599 finden wir Southampton mit Essex in Irland, um fortan in

geistesverwandten Schauspielers Richard Burbadge. Als der Königliche Geheimrath im Jahre 1608 Maßregeln gegen die politischen

---

verhängnißvoller Weise sein Schicksal an das des so glänzenden und edelmüthigen, als unbesonnenen und unglücklichen Günstlings, jetzt seines Verwandten, zu knüpfen. Gegen den ausdrücklichen Befehl der Königin läßt er sich durch Essex zum General seiner Reiterei ernennen, dann kehrt er nach London zurück, ist unter Essex' Nachfolger Mountjoy im December wieder in Irland und überwirft sich mit Oberst Grey in einer Disciplinarsache dermaßen, daß beide den Dienst aufgeben, um auf niederländischem Boden den Ehrenhandel auszufechten. Dieser Vorsatz scheint auf irgend eine Art gehindert zu sein, denn im Jahre 1600 kam es in derselben Sache zwischen den beiden Cavalieren zu einem Scandal auf offener Straße in London, und am 8. Februar 1601 finden wir den bei Hofe wegen aller dieser Dinge ohnehin übel angeschriebenen Southampton gar unter den bethörten Verschworenen von Essex-House. Mit Essex gefangen, am 19. Februar zum Tode verurtheilt, ward er zu lebenslänglichem Gefängniß begnadigt, aus dem ihn aber schon 1603 der Tod der Königin befreite. Von jetzt ab beginnt für ihn eine Zeit glänzendster Hofgunst und solidester Erfolge. Jacob I. überhäuft ihn und seine Gemahlin mit Würden, Aemtern, Pensionen. Er macht ihn zum Hosenband-Ritter, zum Kommandanten der Insel Wight, zum Jagdmeister der Königin, zum Lord-Lieutenant von Hampshire, zum Aufseher der Waldungen von New-Forest und des Parks von Lindhurst. Die Virginia-Company, welche damals die Kolonisirung der Urwälder am Potowmac begann, zählte ihn unter ihre eifrigsten Mitglieder und erwählte ihn im Jahr 1622 zum Schatzmeister, und des Königs Gunst übertrug ihm um 1619 die einflußreiche Stelle eines Geheimen Kabinets-Rathes (Privy-Counsellor). Und hier war es nun, wo sein durch Jahre und Erfahrungen gereifter Character die Feuerprobe des ächten Adels bestand, wo er das prophetische Lob des damals schon dahingegangenen Dichter-Freundes auf das Glänzendste rechtfertigte. — Keine Gunst, keine Auszeichnung konnte ihm eine Unterstützung der königlichen Politik abschmeicheln, sobald er sie als verderblich und unenglich erkannt hatte. Das Parlament von 1621 sieht ihn in den Reihen der Opposition, unter des berüchtigten Buckingham entschiedensten Gegnern. Kaum ist das Parlament aufgelöst, so läßt seine Verhaftung (vom 16. Juni bis zum 18. Juli 1621) ihn die königliche Ungnade empfinden. Seine Opposition wird nur noch entschiedener, und da Jacob, durch die öffentliche Meinung gedrängt, sich endlich entschließt, die in Deutschland gefährdete Sache des Protestantismus und seines eigenen Schwiegersohnes, des vor den kaiserlichen und liguistischen Heeren flüchtigen Kurfürsten von der Pfalz zu unterstützen (Juni 1624), steht Southampton an der Spitze eines der 4 Regimenter, welche zum Kampfe gegen Oesterreich-Spanien nach Holland ab-

Ausschreitungen der Theater beabsichtigte, legte Southampton sein gewichtiges Wort für die Freunde ein: „Den Einen", scheibt er, „bezeichnet der Ruf als den englischen Roscius. Der Andere ist ein Mann, welcher kein Haar breit weniger Gunst verdient, und mein spezieller Freund. Bis kürzlich noch Schauspieler von gutem Belang bei der Gesellschaft, jetzt Miteigenthümer derselben und Verfasser einiger unsrer besten englischen Trauerspiele, die, wie Euer Lordschaft wissen, bei Königin Elisabeth besonders beliebt waren. Dieser Andere heißt William Shakespeare und sie sind beide aus einer Grafschaft, ja beinahe aus einer Stadt. Beide sind ihren Gaben nach wahrhaft berühmt, obgleich es Ew. Lordschaft Würde und Weisheit nicht zukommt, sich an die Orte zu verfügen, wo sie das öffentliche Ohr zu ergötzen pflegen." *)

Ueber den innern Verlauf dieser Freundschaft gestatten Shakespeare's Sonnette wenigstens einige Vermuthungen. Sie sind ursprünglich garnicht für die Veröffentlichung geschrieben, sondern größtentheils leidenschaftliche Selbstgespräche, oder an den Freund gerichtete Herzensergießungen, Betrachtungen und Klagen. Meres, der Herausgeber des „Schatzkästlein des Witzes", erwähnt sie zuerst 1598 in der oben mitgetheilten Stelle. Im Jahre darauf, 1599, nahm der Buchhändler Jaggard einige derselben in die Sammlung kleiner lyrischer Gedichte von Shakespeare auf, die er unter dem Titel: „The passionate pilgrim", jedenfalls ohne des Dichters Wissen und Willen heraus gab, und erst 1609 folgte dann eine authentische und vollständige Sammlung der gewiß vielfach handschriftlich verbreiteten und zu sehr verschiedenen Zeiten entstandenen Sonnette.

Der Buchdrucker Thomas Torpe gab sie heraus (gleichfalls, wie

---

gingen. Sein erstgeborner Sohn, Lord Wriothesely, begleitete ihn und beide zahlten ihren Eifer für die Sache des Protestantismus und Englands mit dem Leben. Ein klimatisches Fieber raffte sie schnell dahin (am 5. und 10. November 1624), den Sohn zuerst. Die gesammte englische Schriftstellerwelt betrauerte den Tod ihres einsichtigen und mächtigen Beschützers. Beaumont gab der allgemeinen Stimmung keinen übertriebenen Ausdruck in den Worten:

For what man lives and breathes on Englands stage
That knew not brave Southampton, in whose sight
Most plac'd their day and in his absence night! —

*) Es darf übrigens nicht verschwiegen werden, daß die Aechtheit dieses wichtigen Documentes neuerdings stark angezweifelt wird.

Jaggard, ohne Zuthun des Verfassers) mit einer wunderlich geheim thuenden Widmung an einen Mr. W. H. den einzigen „begetter", dieser Gedichte. Wer war nun dieser „begetter", dieser „Erzeuger" oder Veranlasser", wie Andere wollen? Die Frage ist von ernster Wichtigkeit für die ganze Shakespeare-Gemeinde, denn ihre Beantwortung würde nicht nur die Kenntniß von den äußeren Lebensverhältnissen des Dichters, sondern auch die Schätzung seines Charakters auf ganz neue Grundlagen stellen. Die Sonnette feiern jenen unbekannten Freund in allen Tönen, (unter welchen auch für unser moderne Gefühl gar seltsame sich finden) so erheben sie die Stimme als schmeichelnde Tadler seiner Abwendung von Frauenliebe, dann als Ermunterer seiner endlich erwachten Neigung; sie legen ihm das Herz des Dichters zu Füßen in wunderlichen, oft für unsere Empfindungsweise unverständlichen oder gar abstoßenden Wendungen, bis zur Preisgebung dessen, was wir für einen unantastbaren Kernpunkt männlicher Ehre zu halten gewohnt sind (es wird dem Freunde verziehen, daß er die Geliebte des Dichters verführte); sie schildern eine Reihe von mannigfachen Wandlungen im Verlauf dieser Freundschaft, von kleinen Eifersüchteleien bis zu völliger Erkaltung, auf welche dann wieder jubelnde Versöhnung folgt. Die Stimmungen des Dichters wechseln zwischen Demuth und Selbstgefühl, Schwermuth und Entzücken; dazwischen treten tiefsinnige Betrachtungen auf über den Zusammenhang und Verlauf menschlicher Dinge: und das Alles ist in eine Sprache gekleidet, die, so fremdartig sie durch eine gewisse Ueberfülle der Bilder und gesuchte Priaten uns hie und da anmuthet, dennoch im Ganzen an Feuer, Wohllaut, sinnlicher Kraft eben nur mit dem Allerbesten verglichen werden darf, was wir sonst von Shakespeare selbst besitzen. Wer war nun der Glückliche, an den diese Herzensergüsse sich richteten? Solcher Kunde hat die von Jahr zu Jahr mächtig anwachsende Gemeinde der Shakespeare-Gelehrten, Erklärer, Liebhaber, Enthusiasten auf jede Weise mit möglichen und unmöglichen Mitteln nachgetrachtet. Den ersten kühnen Zug machte Armitage Brown, indem er 1837 die Sonnette kurzweg als „autobiographical poëms" bezeichnend, das W. H. der Widmung auf William Herbert, Graf Pembroke, deutete, den in der Folioausgabe von 1623 genannten Gönner des Dichters. Diese Deutung konnte nicht durchdringen, denn wenn man selbst zugeben wollte, daß ein Lord von einem Clienten geringeren Standes aus Discretion unter dem Mr.

W. H. verhüllt sein könnte, so war Pembroke doch erst 1580 geboren, also sechszehn Jahre jünger als Shakespeare und im Jahre 1598, als Meres im „Schatzkästlein der Pallas“ der Sonnette schon gedachte, erst 18 Jahr alt, und es scheint geradezu undenkbar, daß Shakespeare Verhältnisse, wie die in den Sonetten berührten, mit einem Knaben verhandelt hätte, und wäre derselbe noch so vornehm gewesen. So mußte denn aus dem W. H., der bessern Deutung zu Liebe, ein H. W. werden, das will sagen Henry Wriothesely, Graf Southampton, der bekannte Gönner des Dichters, welchem schon die enthusiastischen Widmungen von Venus und Adonis und von Lucrezia galten. Das ließ sich schon eher hören. Southampton war, wie die Daten der Anmerkung ergeben, nur 9 Jahre jünger als Shakespeare, hatte, als jener ihm die genannten Gedichte widmete, das zwanzigste Jahr schon überschritten und rechtfertigte nach einstimmigem Zeugnisse der Zeitgenossen durch Schönheit, Talent und Charakter jede Huldigung. So stieß die Hypothese wenigstens nicht auf Unmöglichkeiten, es sei denn, daß die Deutungswuth dieselben mit den Haaren herbei zog, wie z. B. Herold Massey es that*), den Gelbcke in der Einleitung zu seiner Uebersetzung der Sonnette als den Eröffner des Buches mit sieben Siegeln enthusiastisch preist. Dieser merkwürdige Menschenkenner hält es nämlich für ausgemacht, daß Southampton Shakespeare beauftragte, sein, nämlich des Grafen, Liebesverhältniß zu Elisabeth Vernon in einer fortlaufenden Reihe von Sonetten zu feiern, daß sowohl Er als die Dame den dichterischen Sekretair deshalb zum Vertrauten aller ihrer Herzensgeheimnisse gemacht habe, daß diese anmuthige doppelte Liebesbeichte ad hoc durch die Abwesenheit der beiden Betheiligten von London nicht unterbrochen worden sei, daß Shakespeare seine poetischen Krankenberichte und Recepte in ein Album eingetragen habe, welches zwischen den beiden Patienten hin und her ging und durch die Zaubermacht der Dichtung denn auch endlich die Heilung herbeiführte. Selbiges Album sei dann (vielleicht als Geschenk?!), in die Hände des achtzehnjährigen Herbert, Lord Pembroke, gerathen; und als dieser junge Tausendsasa sich später in die 17 Jahr ältere Lady Rich verliebte (die berühmteste

*) Shakespeare's Sonnets never before interpreted; his private friends identified: together with a recovered likeness of himself. London 1866.

der galanten englischen Damen dieser Zeit), habe Shakespeare sein poetisches Liebesprotocoll auch für die neue Firma fortgeführt und so seien denn jene bitter sarkastischen Sonnette entstanden, in denen die Dame als ein Ausbund von Häßlichkeit und Schlechtigkeit, und dennoch mit unwiderstehlicher Liebesmacht ausgerüstet auftritt. Unter solche Narrenpossen mischt die Erklärerwuth Shakespeare's Namen und solche Einfälle werden von deutschen Literatoren mit Entzücken begrüßt! Noch Originelleres leistete Herr Barnstorff*), indem er in dem mysteriösen Mr. W. H. keinen Geringern als Mr. William Himself entdeckte; jener „Freund" aber in den Sonnetten, der durchaus heirathen soll, damit die Welt sein Abbild behalte, der gelegentlich zwischen Shakespeare und andern Bewerbern um seine Gunst schwankte, der dem Dichter dessen eigenes pikant-häßliches Schätzchen abspenstig machte, sei Niemand anders als — Shakespeare's Genius, seine eigenste, innerste Persönlichlichkeit. Und bald darauf (1865) brachte der Engländer Heraud vollends heraus**), daß Shakespeare's Sonnette, wie auch die von Dante und Petrarca, politisch-religiöse Bekenntnisse seien, in allegorische Liebesphrasen gekleidet. Shakespeare sei ein entschiedener, ja extremer Protestant gewesen (also das Gegentheil von dem Krypto-Katholiken, den u. a der Franzose Rio in ihm entdeckt hat). Die Ermahnungen zum Heirathen seien ganz einfach — Proteste gegen den Coelibat der Priester; der ideale gefeierte Freund sei in erster Anlage der platonische Logos, der sich dann aber in der Hitze des Gefechts in den Messias verwandelt, das braune, verführerische, schlechte Weib sei die Kirche, „the black, but comely bride of Salomon". „So stellte Shakespeare dem abgöttischen Marien-Cultus symbolisch die reine Verehrung des Wortes Gottes (das puritanische Bibelchristenthum) entgegen, welches zu begründen die Aufgabe seines Zeitalters war!" So wird denn also der lebensfrohe Dramatiker, welcher in der typischen Gestalt Malvolio's dem philiströsen puritanischen Tugendstolz den Spiegel vorhielt, dessen Dichtung ein fortlaufender Protest gegen Heuchelei und selbstgefälliges Scheinwesen ist, zum — anticipirten Puritaner gemacht! Es spiegelt sich eben die

---

*) Schlüssel zu Shakespeare's Sonnetten von W. Barnstorff. Bremen 1861.

**) Shakespeare. His inner life intimated in his works. By John A. Heraud. 1865.

Welt in Shakespeare's Dichtung, und jedem Beschauer tritt denn auch bald genug sein eigenes Bild entgegen. Auf solche Fieberanfälle der Kritik (und sie sind in den angeführten Beispielen nicht erschöpft) durfte denn auch das kalte Sturzbad nicht ausbleiben. Es ist der Shakespeare-Gemeinde von dem trefflichen Delius applicirt worden (wenn auch vielleicht ein wenig zu reichlich), der in Ausführung einer schon von Alexander Dyce ausgesprochenen Ansicht die ganze Sonnetten-Sammlung für eine Reihe freier lyrischer Ergüsse, abgefaßt in dem italianisirenden, galanten, symbolischen Styl der damaligen aristokratischen Poesie, angelegt auf geistreiche Durchführung des unerschöpflichen Themas der Liebe und Freundschaft, in einer Reihe origineller, pikant erfundener Stimmungsbilder. Die „schwarze" und doch so anziehende Schöne erinnert Delius an die Scherze über die „schwarze" Rosalinde in „Liebes Leid und Lust". Das Thema der standhaften, opferfreudigen und endlich siegreichen Liebe zu einem wetterwendischen und unwürdigen Freunde werde in den Veronesern ähnlich behandelt; „Venus und Adonis" und „Romeo" singen wie die Sonnette das uralte Lied von der vergänglichen, nur für den frisch zugreifenden Genuß geschaffenen Schönheit. — Man sieht, es wird bedenklich, auf diesem viel bestrittenen Schlachtfelde der Auslegungen eine eigene Stellung zwischen den Kämpfern zu nehmen, und doch kommt Niemand, der sich ernstlich mit Shakespeare beschäftigt, darüber hinweg. Was den Verfasser dieser Zeilen angeht, so ist derselbe mehr als je überzeugt, daß die Gluth, die Innigkeit, der Tiefsinn eines nicht geringen Theils der Sonnette durchaus auf selbst Empfundenes und Geschautes hinweist**). Daneben aber finden sich auch geschraubte Complimente und überfeine, kaum entwirrbare Gedankenverschlingungen, die den Gedanken an ein willkürliches, kunstreiches Spiel des Geistes nahe genug legen. Wir müssen uns z. B. belehren lassen, daß des Freundes Auge ein Fenster für Shakespeare's Brust ist, welches der Sonnenstrahl der

---

*) cfr. den Aufsatz über Shakespeare's lyrische Dichtungen, in den Preußischen Jahrbüchern. Jahrgang 1864.

**) Unter den deutschen Uebersetzungen der Sonnette nennen wir neben den trefflichen und allgemein anerkannten Arbeiten Bodenstedt's und Jordans auch die von Gelbcke (in der „Bibliothek ausländischer Classiker des bibliographischen Instituts). Sie kann sich, abgesehen von dem wunderlichen Eingehen auf die Maßey'schen Deutungen, neben ihren Vorgängern sehr wohl sehen lassen.

Luft durchlugt, um auf des Freundes, in des Dichters Brust ruhenden Zügen zu weilen. Die Trennung wird gepriesen, weil sie Anlaß bietet, den abwesenden Freund in Gedichten zu feiern. Der Freund wird in einem Athem mit Juwelen, mit Fasttagen, mit Adonis, mit Helena verglichen; alle Dichter, welche je die Schönheit besangen, sollen das in Vorausahnung des noch nicht geborenen Freundes gethan haben &c. Wenn solche Wendungen nicht Kunststückchen sind, im Sonnettenstyl jener Tage, in dem der Daniel und Drayton virtuosenhaft ausgeführt, so sehen sie doch solchen Kunststücken so ähnlich wie ein Ei dem andern. Endlich aber hebt sich für unser Gefühl eine Reihe von Dichtungen von den übrigen ab, die mit persönlichen Beziehungen nur lose verknüpft, in selbstständiger, tiefsinniger Erwägung sittlicher Lebensfragen ihren Schwerpunkt finden. Sie scheinen durchweg einer ernsten Krisis in Shakespeare's Entwickelung anzugehören. Mit düsterer Entschlossenheit versenkt er sich in die unerbittlichen Widersprüche des Lebens und erforscht die traurige Kehrseite der Dinge. Aus der Fülle des Genusses schreckt ihn der Gedanke an die Vergänglichkeit des Geliebten auf. Er vergleicht sich selbst mit dem entblätterten Herbst, mit der ins Nachtdunkel dahin gleitenden Dämmerung, mit dem verglimmenden Feuerbrand auf der Asche der Jugend. Die gewissermaßen contra-punktische Behandlung des Themas läßt den Gedanken an bestimmte, zufällige Veranlassungen kaum aufkommen, legt aber den an eine allgemeine, tief gehende Verstimmung des Dichters um so näher. Im 67sten Sonnett weht es uns an wie ein Wiederhall aus Hamlet's Kirchhofsphantasieen. Mit bitterm Mißtrauen wird das ganze geschäftige Menschentreiben an andern Stellen betrachtet. Es ist „von der Pestluft der Gegenwart“ die Rede; das Verdienst sei bettelarm, das Nichts mit Reichthum ausgestattet; die reinste Treue sieht der Dichter im Arm des Meineids, die Kunst im Zungengaume der Beamten, die Weisheit in der Vormundschaft der Thoren. Man glaubt Hamlet oder Timon mit dem Leben hadern zu hören. Immer und immer wieder spricht der eigentliche Grundzug der Shakespeare'schen Weltanschauung, die unbestechliche Wahrheitsliebe, der Ekel vor Schein und Trug in ergreifenden Worten sich aus. Es ist „von der guten alten Zeit“ die Rede, da die Treue noch unbewußt lebte und starb, wie die Blume, da man den Todten noch nicht die goldnen Flechten nahm, um sie auf fremdem Haupte ein zweites Scheinleben führen zu lassen; und der Preis ächter uneigennütziger Liebe und Treue, im

123sten, 124sten, 125sten Sonett, trägt so recht die Marke des innigsten, trautesten Herzensergusses. Mit einem Worte: Wenn ein Theil der Sonnette, und überhaupt die Jugendarbeiten Shakespeare's, ihn als Meister auch der wunderlichen und verkünstelten Formen zeigen, in welchen die zeitgenössische Künstler-Aristokratie sich gefiel, wenn diese offenbar als poetische Uebungen, freie Geistesspiele im Sinne der Delius'schen Auffassung sich kennzeichen, so geben wieder andere in der nicht mißzuverstehenden Sprache der Wahrheit Zeugniß von jener Gelassenheit und Hoheit des Sinns, jener Liebe, Treue und Milde, in deren Lob die wenigen zeitgenössischen Zeugnisse über Shakespeare's Charakter übereinstimmen. Wenn einzelne unzweideutig und aufrichtig Verirrungen und Kämpfe eingestehen, denen am Ende keine reich und sinnlich kräftig angelegte Künstlernatur entgeht, so dienen wieder andere, wahrscheinlich durch Jahre von jenen getrennt, der ganzen Tiefe und Kraft des gereiften, männlichen Gedankens. Sie zeigen uns ein poetisches Tagebuch, nicht hoher Gönner des Dichters, sondern Shakespeare's selbst, die innere Seite eines zwar reich und bewegt, aber auch sehr schnell verlaufenden, in riesiger Arbeit sich verzehrenden Lebens. Den Namen des Mr. W. H. und damit die Bedeutung der persönlichen Anspielungen zu erfahren, wird der Conjectur, wenn nicht ein glücklicher Fund ihr zu Hülfe kommt, schwerlich gelingen.

Unterdeß hatten Shakespeare's rastlose Thätigkeit für die Bühne und seine äußern Erfolge gleichen Schritt gehalten. Schon um 1590 erregten seine Arbeiten, damals noch auf Bearbeitungen älterer Stücke beschränkt, die Eifersucht seines Landsmannes Greene, des Tragikers:*) „Seht“ schreibt er, „seht da die mit unsern Federn geschmückte Krähe, die mit dem prahlt, was sie uns entriß. Unter der Narren- und Liebhaber-Kappe besitzt er das Herz eines Tigers. Er traut sich so viele tragische Kraft zu, als nur einer der Besten unter uns besitzt, er ist

*) Gleich nach Greene's Tode (1592) gab sein Freund A. Chettle dessen nachgelassene Schrift „Ein Groschenwerth Witz mit einer Million Reue erkauft“ heraus, in der jener, also schon vor 1592 geschriebene, Angriff auf Shakespeare sich findet. — Ob der „pleasant Willy“, bei Spenser in seinen „Tears of the Muses“ (1591) unser Shakespeare oder ein anderer Zeitgenosse, vielleicht Lily sein soll, ist zweifelhaft.

ein wahres Factotum, er glaubt die ganze Bühne aus den Angeln heben und eine neue Epoche beginnen zu können."

Es ist immer kein übles Zeichen für einen Anfänger, wenn die Meister der Kunst solche Angriffe gegen ihn richten. Wie günstig Shakespeare's erzählende Gedichte vom Publicum aufgenommen wurden, wurde schon oben berührt. „Ich würde sein Talent weit höher schätzen," sagt ein galanter und gelehrten Kritiker der Zeit, Thomas Nash, „wenn ich nicht wüßte, daß er Schauspiele nur schrieb, um zu leben. Seine Schauspiele haben seinem Ruhm mehr geschadet als genützt." — „Wie herrlich sind dagegen seine andern Dichtungen: Venus und Adonis, Tarquin und Lucrezia, selbst seine Sonnette, die so einfach, so sinnig geschrieben und seinem Freunde Southampton gewidmet sind. Es giebt in ganz London kein Weib von Bildung, die Venus und Adonis nicht besäße. In diesen Dichtungen weht der Geist Petrarca's. Alle Gedanken in ihnen sind schön und lieblich; kein gewöhnlicher Ausdruck findet sich darin; aus der Feder, welcher Venus und Adonis entströmte, floß Mich und Honig. — Hätte Shakespeare stets in der Manier der Italiener gedichtet, er wäre einer unsrer größten Dichter geworden, größer noch als Daniel, der größte Dichter unsrer Zeit."

So blieb denn nun Shakespeare freilich nicht in der Manier der Italiener. Er schrieb nur Dramen — „um zu leben" — und wenn ihm der Beifall der euphuistischen Kritiker dabei spärlich zu Theil wurde, so erreichte er wenigstens, was er wollte. Er lebt, und wird leben — und lediglich mit ihm und durch ihn lebt, was von seinen Gegnern und Kritikern der Vergessenheit noch nicht anheim gefallen ist.

Shakespeare's selbstständiges dramatisches Schaffen scheint um 1589 oder 1590 begonnen zu haben. Es steigerte sich schon im Anfange der 90er Jahre, namentlich aber um die Grenzscheide der Jahrhunderte, zu einer wahrhaft erstaunlichen Fruchtbarkeit. Zwischen 1589 und 1613, in einem Zeitraum von 24 Jnhren, schuf er 36 Stücke, von denen nur 4 Ueberarbeitungen älterer Gedichte genannt werden dürfen. Eine genetische Darstellung seines innern Entwickelungsganges, auf den Charakter seiner Werke gestützt, hat man mehrfach, aber mit geringem Glücke versucht. Nur so viel ist klar, daß im ersten Jahrzehnt zunächst erotische Stücke (Verlorene Liebesmühe 1591, Sommernachtstranm 1594 oder 1598, Zähmung der Widerspenstigen 1596, Kaufmann von Venedig 1597, Romeo und Julie 1596, Ende gut Alles

gut 1598) sodann aber die **Historien** überwiegen — die letztern recht eigentlich poetische Denkmäler des großartigen Aufschwunges, welchen der siegreiche Kampf gegen Spanien und die ersten glänzenden Erfolge der englischen Seemacht dem Nationalgeiste mittheilten. Im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts drängen sich allerdings die großen Trauerspiele und die ernstern Dramen zusammen, sie sind aber so bunt untermischt mit heitersten Lustspielen und schwungvollen Phantasiestücken, daß ich es nicht unternehmen möchte, sie zu Schlüssen auf die eignen Seelenzustände des Dichters anders, als mit größester Vorsicht zu benutzen, zumal das Jahr der Abfassung bei sehr wenigen sich zuverlässig feststellen läßt. So werde ich denn darauf verzichten, an hypothetische „Perioden" der Dichtung Shakespeare's eine eben so hypothetische Geschichte seiner psychologischen und künstlerischen Entwickelung zu knüpfen — eine organische Darstellung, wie wir sie von einer auf vollständiges biographisches Material gegründeten Schilderung eines neuern Dichters allerdings mit vollem Rechte verlangen. Ich werde es vorziehen, die Analyse seiner Werke nach deren innerer Verwandtschaft zu ordnen, und auf die muthmaßliche Zeit der Entstehung dabei nur in zweiter Reihe Rücksicht zu nehmen. Jedenfalls wird die gerade hier sehr bedenkliche Gefahr gezwungener Deductionen sich auf diese Weise vermindern, es werden sich Wiederholungen vermeiden und eine klare und eindringende Schilderung der Hauptrichtungen, in welchen Shakespeare's Genius wirkte, wird mit größerer Hoffnung auf Erfolg sich versuchen lassen.

Vervollständigen wir jetzt die wenigen Notizen, welche der gewissenhafte Berichterstatter über des Dichters weiteres Leben als Thatsachen mittheilen darf.

Shakespeare gehörte, wie Goethe, zu jenen Dichtern, welchen die gütige Natur nicht nur „die Lust am Fabulieren" sondern auf „des Lebens ernstes Führen" verliehen hatte; er wurde nicht nur in Wort und Gefühl sondern auch im thatsächlichen Kampf der Interessen gar trefflich mit Menschen und Dingen fertig, auch darin ein Gegenstück jener halben „Genies", die, wie nur zu viele seiner Zeitgenossen, wie Marlowe, Greene, über leidenschaftliche Empfindung nicht hinaus kamen und daran zu Grunde gingen. Sehr früh scheint er durch solide Erfolge eine auch äußerlich gefestigte Lebensstellung errungen zu haben.

Als 1597 Stratford von einer Hungersnoth heimgesucht war,

wurde sein Vorrath auf 10 Quarter Getreide geschätzt. Um 1598 besaß er in seiner Vaterstadt bereits ein schönes Haus (New-Place) im besten Stadttheil, 1602—3 kaufte er 3 verschiedene Grundstücke, 1605 für 440 Pfund einen Zehnten, 1609 bezahlte er in Southwark (seinem Wohnort in London) die höchste Armensteuer im Stadtviertel. Collier berechnet für seine letzten Jahre sein jährliches Einkommen auf jährlich 400 Pfund, deren Werth einer heutigen Revenue von 12000 Thalern reichlich gleichkommen würde.*) Sein geselliges Leben in London, so weit die dürftige Ueberlieferung hier zu Schlüssen berechtigt, scheint seinen glänzenden Erfolgen, seinem trefflichen Charakter und der dominirenden Gewalt seines Geistes vollkommen entsprochen zu haben. Seit 1599 bildete er den Glanzpunkt des berühmten, von Raleigh gestifteten Klubs „The Mermaid." Jahre lang speiste er hier mit Beaumont, Fletcher, Selden, Cotton, Carew, Johnson 2c. Hier lieferten Shakespeare und Johnson sich jene berühmten Turniere des Geistes, von welchen Beaumont schreibt: „Was für Dinge haben wir in der Mermaid gesehen, welche Worte gehört, so fein, so voll geistigen Feuers, als wollte Jeder, von dem sie kamen, seine ganze Kraft in einem Schlage erproben!"

Auf der Bühne übernahm Shakespeare, wie es scheint, meist kleinere, aber bedeutsame Rollen, wie die des Adam in „Wie es Euch gefällt," die des Geistes im Hamlet. Die letztere galt für seine beste Leistung. Doch scheint die ganze Beschäftigung, namentlich wohl die zweideutige gesellige Stellung der Schauspieler, seinem durchaus vornehmen und hochsinnigen Wesen widerstanden zu haben. Im Jahre 1603 trat er noch in Ben Johnsons „Sejan" auf und auch in einer Liste der „Schauspieler des Königs", vom 9. April 1604, steht noch sein Name. Dann aber scheint er sich zurückgezogen zu haben, um nur noch als Dichter und Miteigenthümer sich an den Unternehmungen des Blackfriar's-Theaters und des Globe zu betheiligen, übrigens aber als wohlhabender Gentleman, bald in London, bald in Stratford, seiner Muse zu leben. Ob er während dieser Jahre oder, wahrscheinlicher, schon um 1593, als eine Seuche den Schluß der Londoner Theater erzwang, nach Italien gereist ist, läßt sich positiv nicht entscheiden. Doch läßt die Localfärbung mehrerer Stücke, namentlich

*) Auch der Umstand, daß Shakespeare's Vater 1596 sein Familienwappen erneuern ließ, hängt mit diesen Erfolgen zusammen.

des Kaufmann von Venedig und des Othello, auf genaue Bekanntschaft mit der Oertlichkeit schließen und die häufigen Ausfälle gegen die lächerlichen Mode-Touristen der Zeit (cfr. besonders „Wie es Euch gefällt") würden eher für als gegen eine solche Annahme sprechen.*)

In seinem von Natur so feurigen Charakter kam es, nachdem er männlich und siegreich mit der Leidenschaft gerungen, zu einer Klärung und Läuterung, die aus den Gedichten seiner spätern Zeit erkannt werden könnte, auch wenn nicht ausdrückliche Zeugnisse der Zeitgenossen vorlägen. Einstimmig preisen die Bekannten seiner spätern Jahre an ihm eine Sanfmuth und Milde, eine maßvolle, würdevolle Haltung, die man sich von dem Stratforder Wilddiebe, von dem muthwilligen Gegner Sir Lucy's, von dem schwerlich sehr zärtlichen Gatten Anna Hathaway's, ja von dem Verfasser der frühern Sonnette kaum versprechen würde. „Sei mäßig wie Shakespeare," räth der Verfasser einer Flugschrift für Schauspieler seinen Standesgenossen. Wenn der jugendliche, schwärmende Dichter mit Prinz Heinrich in Eastcheap so Manches gemein haben mochte, so zeigen uns Leben und Werke des gereiften Mannes Züge einer Heldengestalt, deren der Sieger von Azincourt, das Mannes-Ideal des ritterlichen England, sich nicht zu schämen hätte.

Ueber sein Leben in Stratford ist Einzelnes nicht mit Zuverlässigkeit zu berichten. Die Ueberlieferung, daß er während der letzten Jahre jährlich 2 Stücke für das Theater geliefert und die, daß er in Folge eines Trinkgelages mit Johnson und Drayton gestorben sei, beruht, wie so manche andere Shakespeare-Anekdote, auf dem unzuverlässigen Klatsch des in den Jahren 1661—63 nach Hörensagen zusammen geschriebenen Ward'schen Tagebuches.

In voller Lebenskraft ereilte ihn der Tod, an seinem muthmaßlichen Geburtstage, am 23. April 1616, 52 Jahr alt, nachdem er noch am 25. März d. J. bei guter Gesundheit sein Testament unterzeichnet hatte. Ueber seine letzte Krankheit giebt auffallender Weise das erhaltene Tagebuch seines Schwiegersohnes, des in Stratford wohnhaften Arztes Dr. Hall, nicht die mindeste Auskunft. Es ist, als hätte irgend ein plötzlicher Anfall sein Leben schnell beendigt.

---

*) Die Gründe für die Vermuthung, daß Shakespeare Oberitalien gesehen, hat Elze im Shakespeare-Jahrbuch von 1872 trefflich dargelegt.

Sein letzter Wille setzte diesen Dr. Hall und dessen Gemahlin, Shakespeare's Lieblingstochter Susanna, zu Universalerben ein*). Sonst enthält die Urkunde nichts Bemerkenswerthes, außer dem schon oben erwähnten Umstande, daß des Dichters Frau im Texte ganz übergangen, und dann in einer Nachschrift mit dem zweitbesten Bette nebst Ueberzügen bedacht war.

Shakespeare's Familie erlosch mit der Tochter der Susanna Hall, des Dichters Enkelin**). Sein Grabmal befindet sich in der Kirche zu Stratford. Das prächtige Denkmal in Westminster wurde ihm erst 1741, nach der Auferstehung seines Ruhmes und seiner Werke errichtet. Es zeigt bekanntlich die lebensgroße Bildsäule des Dichters, in der Tracht seiner Zeit, an das Bruchstück einer Säule gelehnt, die mit den Allegorieen des Trauerspiels und des Lustspiels verziert ist. Die Hand ruht auf einem Buche, dem man eigenthümlich genug die ernsten Worte aus dem „Sturm" (Act 4, Sc. 1.) zur Devise gegeben hat:

„Wie dieses Scheines lockrer Bau, so werden
Die wolkenhohen Thürme, die Paläste,
Die hehren Tempel, selbst der große Ball,
Ja, was daran nur Theil hat, untergehn,
Und, wie dies leere Schaugepräng' erblaßt,
Spurlos verschwinden. Wir sind solcher Stoff
Wie der zu Träumen, und dies kleine Leben
Umfaßt Ein Schlaf."

Es will mich bedünken, als wären Hamlets Worte:

„Er war ein Mann, nehmt Alles nur in Allem,
Nie werd' ich seines Gleichen wieder sehn"

hier besser am Platze gewesen, als diese wenn noch so tiefsinnige Erinnerung an die Vergänglichkeit menschlicher Dinge, auf dem Denkmal

*) Sie war seit 1607 an ihn verheirathet.

**) Shakespeare's Brüder, waren sämmtlich vor ihm gestorben, Edmund 1607, Gilbert 1612, Richard 1613. Seine Tochter Judith heirathete 1616 den Weinhändler Guiney, seine Schwester Jane war Frau des William Hart in Stratford.

eines Mannes, von dem es, wenn von irgend Einem, erlaubt ist zu sagen: daß er den Tod überwunden.

Shakespeare's Haus und Garten wurden im vorigen Jahrhundert, als Garrick den Dichter so gut wie neu entdeckt hatte, ein Wallfahrtsort für unzählige Reisende. Namentlich übte ein großer Maulbeerbaum, den der Dichter einst selbst gepflanzt haben sollte, auf das bekannte poetische Gefühl englischer Touristen eine unwiderstehliche Anziehungskraft, etwa wie die von den geplagten Besitzern vergeblich so oft mit Dornen umflochtene Linde in Voltaire's Garten zu Ferney. Der letzte Besitzer des Shakespeare-Hauses, Francis Gastrell, Pfarrvicar zu Frosham, fand sich durch diese poetischen Reiseandachten belästigt. Er ließ den Baum umhauen und zu Brennholz zerspalten. Wenn er dabei die Absicht gehabt, der abgöttischen Verehrung eines Mannes von der zweifelhaften Heiligkeit eines Schauspielers und Dichters zu steuern, so wurde sie nicht erreicht. Ein Paar Stücke des Holzes führte das Schicksal in die Hände eines glücklichen Uhrmachers, der sie zu einer Menge von Nadelbüchsen, Zahnstochern und andern passenden Andenken an den größten Dichter verarbeitete und sich durch den Verkauf dieser ächten Reliquien bereicherte. Aber Gastrell ließ nicht mit sich scherzen. Eine bald darauf eintretende Erhöhung der Haussteuer verleitete ihn im ersten Unwillen zu der Versicherung, er werde die Steuer zum zweiten Male nicht zahlen. Und siehe, er hielt Wort. Ehe der zweite Zahlungstag kam, war Shakespeare's Haus von der Erde verschwunden.

Das treueste äußere Abbild von Shakespeare's Zügen besitzen wir muthmaßlich in der Büste, welche sich in der Kirche zu Stratford befindet; das schönste und beliebteste ist das sogenannte Chandos-Portrait (früher im Besitz des Herzogs von Chandos), vorgeblich ein Werk von Shakespeare's berühmtem Freunde und Kunstgenossen Burbadge*). Das im Besitz des Herzogs von Somerset befindliche Oelbild von Cornelius Janson ist ebenso apokryphisch, und der Stich in der Folio-Ausgabe von 1626 hat vollends mit den andern Bildern und mit der Büste kaum eine Aehnlichkeit. Unter den dichterischen

*) cf. „An Inquiry into the Authenticity of various pictures and prints, which, from the disease of the Poet to our times, have been offered to the public as Portrait of Shakespeare. By James Bonden, Esq. London 1824.

Denkmalen, welche Shakespeare's Zeitgenossen seinem Andenken widmeten, ist Ben Jonsons Nachruf (er steht in der Folio-Ausgabe von 1623) das bedeutendste. Er möge (in Bodenstedt's Uebersetzung) diese kurze Zusammenstellung der Nachrichten über Shakespeare's Leben beschließen:

Dem Gedächtnisse
des Autors, meines geliebten William Shakespeare,
und dessen, was er uns hinterließ.

Nicht daß Dein Name uns erweckte Neid,
Mein Shakespeare, preis' ich Deine Herrlichkeit,
Denn wie man Dich auch rühmen mag und preisen:
Zu hohen Ruhm kann Keiner Dir erweisen!
Das ist so wahr, wie alle Welt es spricht.
Doch mit der großen Menge geh' ich nicht,
Die, dumm und urtheilslos, im besten Fall
Nichts beut, als andrer Stimmen Wiederhall —
Auch nicht mit blinder Liebe, die nur tappt
Im Dunkeln und die Wahrheit gern verkappt.
Auch nicht mit Heuchlern, die nur scheinbar loben
Und heimlich gerne stürzten, was erhoben.
Es wäre das, als rühmt ein Kuppler sehr
Uns eine Frau — was könnt' ihr schaden mehr?
Allein Du stehst so hoch, daß Dir nicht Noth
Das Schmeicheln thut, Dich Bosheit nicht bedroht.
Du Seele unsrer Zeit kamst, sie zu schmücken
Als unsrer Bühne Wunder und Entzücken!
Steh auf, mein Shakespeare! Ich will Dich nicht sehn
Bei Chaucer's oder Spenser's Gruft, nicht flehn
Zu Beaumont, daß er trete Raum Dir ab;
Du hast ein Monument auch ohne Grab,
Und lebst, so lange Deine Werke leben
Und unser Geist, Dir Lob und Preis zu geben;
Drum halt' ich Dich getrennt von diesen Meistern,
Wohl großen, aber Dir nicht gleichen Geistern.
Könnt' ich im Urtheil Deinen Werth erreichen,

Würd' ich mit andern Dichtern Dich vergleichen
Und zeigen, wie Du Lily oder Kyd
Weit überholst, selbst Marlow's mächt'gen Schritt.
Und wußtest Du auch wenig nur Latein,
Noch wen'ger Griechisch, ist doch Größe Dein,
Davor sich selbst der Donn'rer Aeschylus,
Euripides, Sophocles beugen muß,
Gleichwie Pacuvius, Accius, Seneca;
O wären sie, Dich zu bewundern da!
Sie aus der Gruft möcht' ich herauf beschwören,
Deines Kothurns erhab'nen Schritt zu hören.
Voll Stolz war Rom, voll Uebermuth Athen,
Sie haben Deines Gleichen nicht gesehn.
Triumph, mein England, Du nennst ihn Dein eigen,
Dem sich Europa's Bühnen alle neigen.
Nicht nur für unsre Zeit lebt er: für immer!
Noch standen in der Jugend Morgenschimmer
Die Musen, als er wie Apollo kam
Und unser Ohr und Herz gefangen nahm.
Stolz war auf seinen schaffenden Verstand
Selbst die Natur, trug freudig sein Gewand,
So weich gesponnen und so fein gewoben,
Daß sie seitdem nichts Andres mehr will loben.
Selbst Aristophanes, so scharf und spitzig,
Terenz so zierlich, Plautus, der so witzig,
Mißfallen jetzt, veraltet und verbannt,
Als wären sie nicht der Natur verwandt.
Doch darf ich der Natur nicht Alles geben,
Auch Deine Kunst, Shakespear', muß ich erheben;
Denn ist auch Stoff des Dichters die Natur,
Wird Stoff zum Kunstwerk durch die Form doch nur.
Denn wer will schaffen lebensvolle Zeilen
Wie Du, der muß viel schmieden, hämmern, feilen,
Muß an der Musen Ambos stehn wie Du,
Die Formen bildend und sich selbst dazu.
Vielleicht bleibt doch der Lorbeer ihm verloren!
Ein Dichter wird gebildet, wie geboren.
Du bist's! Sieh, wie des Vaters Angesicht

Fortlebt in seinen Kindern, also spricht
Sich Deines Geist's erhab'ne Abkunft ganz
In Deinen Versen aus, voll Kunst und Glanz.
In jedem schwingst Du einen Speer zum Streit
In's Antlitz prahlender Unwissenheit.
O, sähn wir Dich auf's Neue, süßer Schwan
Vom Avon, ziehn auf Deiner stolzen Bahn!
Sähn wir, der so Elisabeth erfreute
Und Jacob, Deinen hohen Flug noch heute
Am Themsestrand! Doch nein, Du wardst erhoben
Zum Himmel schon, strahlst als ein Sternbild oben!
Strahl fort, Du Stern der Dichter! Strahl hernieder,
Erhebe die gesunkne Bühne wieder,
Die trauernd wie die Nacht trüg' ihr Gesicht,
Blieb' ihr nicht Deiner Werke ew'ges Licht.

Fünfte Vorlesung.

Wieder-Erweckung, Ausbreitung und Wirkungen des Shakespeare-Studiums. — Grundzüge zur Würdigung der künstlerischen und sittlichen Bedeutung des Dichters.

Es ist in unserm literarischen, kritisch-gelehrten Jahrhundert so viel Mißbrauch mit wirklichem und affectirtem Cultus künstlerischer Persönlichkeiten getrieben worden, daß man einem großen Manne der Vergangenheit kaum anerkennend oder ablehnend, schildernd oder beurtheilend nahe treten darf, ohne mitten in den Streit der Parteien zu gerathen uud bei jedem Schritte entschiedenen Zu- und Abneigungen zu begegnen. Schiller und Göthe, Byron und Heine, Mozart und Beethoven und Wagner, Shakespeare und Calderon und das neuere Drama haben ihre Anhänger, wie in früheren Jahrhunderten Luther, Calvin und der Papst, wie Welfen und Hohenstaufen, wie Rundköpfe und Cavaliere. Und allen Parteien gegenüber stehen die Männer der empirischen Wirklichkeit, des unmittelbaren, subjektiven, unvermittelten Genusses, denen alle Geschichtsbetrachtung, vollends in ästhetischen Dingen, eine Thorheit ist und die über Pedanterie schreien, wo sie mit den beiden bequemen Sätzen nicht auskommen, daß alle Schönheit Geschmackssache sei und daß es Thorheit sei, über den Geschmack zu streiten. Ihnen habe ich hier Nichts zu sagen. Aber auch denkende und geschichtskundige Beurtheiler möchten vielleicht mit mir rechten, daß ich für die Geschichte des Shakespeare-Studiums, für den Schatten des Schattens, bei einem nicht gerade aus Fach-

leuten zusammengesetzten Publicum einiges Interesse beanspruche, resp. voraussetze. Sie bitte ich, nicht zu vergessen, daß die Geschichte des Shakespeare-Studiums im Ganzen und Großen sicherlich nicht in die Geschichte der Moden gehört, sondern in die der innersten und naturwüchsigsten Entwickelung der beiden germanischen Hauptvölker. Sie mögen erwägen, daß es eine Zeit gab, da die Rückkehr zu Shakespeare für Deutschland gleichbedeutend war mit der Rückkehr zur Natur und zur Wahrheit, zu starkem, tiefem Gefühl, zu germanischer und protestantischer Auffassung des Lebens und der Kunst. Shakespeare ist in der That mehr, als ein wenn noch so ausgezeichneter Künstler auf irgend einem beschränkten Gebiet: er ist eine geistige und sittliche Weltmacht ersten Ranges, und es ist schwerlich zu viel gesagt, wenn wir in gewissem Sinne die Auffassung und Verarbeitung des in ihm fluthenden Stroms geistiger Anregung und Nahrung als eine Art Gradmesser für die ästhetische und sittliche Beanlagung und Reife der Völker wie der Einzelnen betrachten.

Ich deutete mehrfach an, daß Shakespeare bald nach seinem Tode von seinen Landsleuten und der Welt fast vollständig vergessen wurde*).

---

*) Wie wenig Shakespeare selbst an literarischen Nachruhm gedacht hat, ergiebt sich deutlich genug aus dem Umstande, daß er nicht einmal für einen authentischen und richtigen Druck seiner Schauspiele sorgte. Die zahlreichen, während seines Lebens erschienenen Einzelausgaben derselben sind durchweg Buchhändlerspeculationen, noch dazu zu großem Theil freibeuterische, an denen er keinen schriftstellerischen Antheil nahm. Es erschienen Heinrich VI., Thl. 2 1594, 1600, Thl. 3 1595, 1600, das ganze Stück 1619; Richard III. 1597, 1598, 1602, 1605, 1612, 1622; Romeo und Julia 1597, 1599, 1609; Richard II. 1597, 1598; Heinrich IV. Thl. 1 1598, 1599, 1604, 1608, 1613, 1622; Verlorne Liebesmüh 1598; Heinrich IV. Thl. 2 1600; Heinrich V. 1600, 1602, 1608; Titus Andronicus 1600, 1611; Sommernachtstraum 1600; Kaufmann von Venedig 1600; Viel Lärm um Nichts 1600; Hamlet 1603, 1604, 1605, 1611; Die lustigen Weiber von Windsor 1602, 1614; Lear 1608; Pericles 1609; Troilus und Cressida 1609; Othello 1622. Die erste Gesammtausgabe (in Folio) veranstalteten nach Shakespeare's Tode seine Freunde, die Schauspieler Hemynge und Condell. Ein erster Wiederabdruck derselben, mit Textemendationen und dem Erstlingsgedicht Miltons, erschien 1632. Dann dauerte es ein und dreißig Jahre, die ganze Epoche des großen Bürgerkrieges, bis 1663 eine neue Auflage, um eine Reihe unächter, Shakespeare zugeschriebener Stücke vermehrt, herauskam und mit einer vierten Folio-Ausgabe, 1685, schlossen die Bemühungen ab, welche

Der nächste äußere Grund dieser befremdenden Thatsache liegt klar vor Augen und bedarf kaum der Erörterung. Jene puritanische, der Kunst und jedem heiteren Lebensgenuß feindliche Auffassung des Christenthums, von der schon die Rede war, gelangte in England um die Mitte des 17. Jahrhunderts zur Herrschaft. Die Ansicht der Aldermen von London, die schon 1575 gegen die „Teufelskapellen" zu Felde zogen, sie wurde die der Gemeinen von England. Schauspieler und Dichter hatten böse Tage, als Prynne, der Verfasser des Histrio-Mastix (Schauspielergeißel) auf dem Sitz des Gesetzgebers an den englischen Musen die Grausamkeit rächte, mit welcher sein unzeitiger, fanatischer Angriff durch die noch unzeitigeren fanatischen Vertheidiger derselben gestraft worden war. Die dem puritanischen Oberst verhängnißvolle Stelle des Werkes hatte folgendermaßen gelautet: „Tanz ist die Hauptehre, Schauspiel das Hauptvergnügen des Teufels. In 2 Jahren sind 40,000 Schauspiele verkauft worden, besser gedruckt und mehr gesucht, als Bibeln und Predigten. Die Schauspielbesucher sind nicht viel besser als eingefleischte Teufel; sie befinden sich wenigstens auf dem breiten Wege der Verdammniß, gleich denen, welche jagen, Karten spielen oder Perrücken tragen. Und doch ist ihre Zahl so groß, daß man eine sechste Teufelskapelle in London errichten will, während Rom zu Nero's Zeiten nur drei hatte." „Kirchenmusik ist nicht besser als das Blöken des Viehes. Die Choristen brüllen den Chor wie Ochsen, bellen den Contra-Punkt wie eine Meute Hunde, stöhnen den Triller wie Bullen und grunzen den Baß wie ein Rudel Schweine." Prynne wurde zu 5000 Pfund Geldbuße, Prangerstrafe, Brandmarkung auf den Wangen und Verlust der Ohren verurtheilt. Im Kerker schrieb er ein anderes Pamphlet in gleichem Sinne und brachte seine wiederangeheilten Ohren dem Kampfe gegen die Weltlust nochmals zum Opfer. Es wird Niemanden überraschen, wenn das Parlament, welches diesen Prynne zu seinen Führern zählte, im Jahre 1641 die Schauspielhäuser schloß, noch daß ein Volk, welches für dieses Parlament einen blutigen Kampf durchfocht, seinen Shakespeare

---

die Engländer des 17ten Jahrhunderts ihrem großen Dichter zuwandten. Im 18ten Jahrhundert eröffnet Rowe mit seiner kritischen Ausgabe in 7 Octavbänden (sie enthält die erste Biographie Shakespeare's) die Reihe der Herausgeber, 1709; es folgte Alexander Pope 1725, Theobald 1726, Warburton, den Wieland benutzte, 1747.

zur Seite legte und sich im Feldlager und im Familienkreise wie in der Kirche an Bibel und Gesangbuch erbaute. Weniger einfach stellt sich die Frage, wie denn eine so plötzliche und eine so nachhaltige Umwandlung des öffentlichen Geistes nur eintreten konnte, wie es kam, daß das englische Volk im Jahrhundert der Reformation, in einer durchaus gemäßigten, wenn nicht geradezu indifferenten Stellung zu den religiösen Fragen verharrte, um dann plötzlich für die schroffste und entschiedenste Form der neuen Grundsätze sich mit fanatischer Wuth zu erheben?

Es bleibt eine sehr mißliche Sache, solche scheinbar einfachen Wandlungen des Völkerlebens aus einfachen Ursachen zu erklären, und ich würde an eine solche Erklärung mit größester Vorsicht gehen, auch wenn sie unserer Aufgabe näher läge, als es der Fall ist. Nur eine Bemerkung mag ich auch hier nicht unterdrücken. Das Leben des englischen Volkes war und ist mehr als das jedes anderen in Europa ein politisches, d. h. die Fäden des nationalen Empfindens und Wollens laufen dort mehr als anderswo in den öffentlichen Rechtsverhältnissen zusammen, in der lebendigen Theilnahme des Einzelnen an dem Schicksal der Gesammtheit. Wir haben früher die entschieden politische Färbung der englischen Reformation unter den Tudors nachgewiesen — und es will uns bedünken, als hätten sich diese Verhältnisse während des 17ten Jahrhunderts mehr in der äußern Erscheinung, als in ihrem innersten Wesen verändert. Die Unterthanen der Tudors ließen sich von ihren Monarchen vorschreiben, wie sie zu Gott beten sollten, weil sie das Gefühl hatten, daß Altengland dabei auf Erden keinen Schaden nehme; die Unterthanen der Stuarts empörten sich gegen das Kirchenregiment ihrer Könige, als die weltliche Mißregierung sich mit dem geheiligten Ansehn des gekrönten Kirchenhauptes deckte. Es war schon mißlich genug, daß unter Jacob I. die Erscheinung des Königthums und damit auch der Glanz der Hofsitte und der vom Hofe beschützten Poesie in dem Maße an Würde verlor, als die theoretischen Ansprüche des Königs ins Ungemessene sich steigerten. Die Orgien des Hofes gaben den finstern Gegnern auch des unschuldigen Lebensgenusses nur zu treffliche Vorwände. Es konnte den Freunden des Schauspiels und der Dichtkunst in der öffentlichen Meinung nicht förderlich sein, wenn bei theatralischen Hoffesten Scenen vorkamen, wie z. B die im Jahre 1606, als Jacob I. seinen Schwager Christian IV. von Dänemark bewirthete. Man wollte die Ankunft der Königin von

Saba bei Salomon vorstellen. Die gute Dame aber stolperte am Thronhimmel und schüttete dem dänischen Salomo ihre Geschenke, z. B. Wein, Crême, Kuchen, Gewürze und dergl. in den Schooß. Dadurch nicht irre gemacht, wollte der Dänenkönig mit ihr tanzen; aber er fiel nieder und demüthigte sich vor ihr, worauf man ihn auf sein Bett legen mußte. „Dann erschienen, reich gekleidet, Glaube, Hoffnung und Liebe. Hoffnung versuchte zu sprechen, aber der Wein machte ihre Bemühungen so schwach, daß sie sich baldigst entfernte. Glaube war nun allein; wenigstens hatten sich ihm gute Werke nicht zugesellt und er verließ den Hof in einem wankenden Zustande. Liebe schien die Sünden ihrer Schwestern gut machen zu wollen. Kaum aber hatte sie ihre Geschenke überreicht, als auch sie das Feld räumte, um Glaube und Hoffnung im Vorzimmer zu trösten. Dann trat die Friedensgöttin ein. Weil man ihr aber nicht gehörig Platz machte, ward sie sehr zornig und schlug mit ihrem Oelzweig so lange um sich, bis sie unter Lärm und Geschrei ihr Ziel erreichte."

Dergleichen Dinge, und sie waren keineswegs vereinzelt, gaben nur zu ergiebige Texte her für die Geistesgenossen Prynne's. Unter Carl I. kehrte freilich äußere Würde und Sitte an den Hof zurück. Dafür aber wurden die Angriffe auf die Grundlagen der Verfassung hartnäckiger und bösartiger, die äußere Politik den Interessen des Volkes täglich entfremdeter, die Lage der Dinge auch in den Augen der Gemäßigsten gefahrdrohender. Und in dem Maße, als die Kluft zwischen der Regierung und den Mittelklassen sich erweiterte, gewannen die Fanatiker, die Männer des kühnen Gedankens und des unbeugsamen Willens, die Oberhand über den alten, fröhlich-gelassenen Geist des englischen Volks. Das Leben wurde zu ernst für die heitere Kunst.

Und als dann der Sturm sich abstillte, als nach des Protectors Tode die Stuarts mit ihren Cavalieren zurückkehrten, war der Geschmack des literarischen Europa's in einer Umbildung begriffen, deren Einfluß auch England sich keineswegs gänzlich entziehen konnte. Eine neue Weltanschauung begann am Hofe Ludwig's XIV. ihre glänzenden Kunstblüthen zu treiben. Durch den französischen Nationalcharakter in ihren schroffsten Formen wesentlich gemildert, unterstützt durch eine bequeme und wohlklingende Sprache und durch den weitgreifenden Einfluß eines übermächtigen Hofes, drang die romanisch-katholische Geschmacksbildung im Gewande des französischen Classicis-

mus bis ins Herz der germanischen Welt, um fast ein Jahrhundert lang wie ein drückender Alp auf der Entwickelung des einheimischen Geisteslebens zu lasten. Es entstand jene beklagenswerthe Trennung zwischen dem Geschmack und Gefühl des Mittelstandes und dem der höheren Gesellschaft, von der man in Shakespeare's Zeit doch kaum erst die Anfänge sah. Die französische Hoffitte der Restaurationszeit, die bodenlose Lüderlichkeit der höheren Klassen, die unfläthigen Lustspiele der Congreve, der Wycherly und der Vanbrugh waren ebenso wenig geeignet, diese Kluft zu füllen als der französische Esprit in den Werken der Bolingbroke und Chesterfield. England mußte den Umweg durch die sanften, gefälligen Formen des eben so moralischen und religiösen als eleganten Addison nehmen, um das Verständniß seines größten Dichters wieder zu gewinnen, wie in Deutschland die poetische Frömmigkeit Klopstocks und Gellerts dem Aufschwung des nationalen Geistes in der Genie-Periode bahnbrechend voranging. Erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts, als nach Sicherung der deutsch-protestantischen Thronfolge der Streit der Parteien seine rechtliche Grundlage wieder gewonnen, als, wie in Elisabeth's Zeiten, nur in größeren Verhältnissen, ein erstaunlicher Aufschwung der nationalen Thätigkeit und Macht alle Parteien, Whigs und Torys, Hochkirchen-Männer und Dissenters in dem erhebenden Gefühl des englischen Nationalbewußtseins einte, erst da erweckte Garrick's Genie den alten Zauberer in seinem Grabe und fing an, jenes Wort seines Zeitgenossen Leonard Digges zur Wahrheit zu machen: „Es würden die Tage kommen, die alles Neue verschmähen, Alles für unbedeutend achten würden, was nicht Shakespeare's sei. Dann werde jeder Vers neu erstehn und den Dichter aus seinem Grabe erlösen.“ Der frische Enthusiasmus dieser ersten Entdeckerfreunde, um diesen Ausdruck zu gebrauchen, fand seinen glänzendsten Ausdruck in jenem staatlichen Feste, welches Garrick im September 1769, also ungefähr 200 Jahre nach Shakespeare's Geburt, dem Andenken des Dichters in seiner Vaterstadt widmete. Es war eine ächt englische Vereinigung poetischer und reeller Genüsse im großartigsten Style. Ein prächtiger Festzug zur Kirche nebst Aufführung des Oratoriums Judith machte seltsamer Weise den Anfang. Dann folgte in einem eigens erbauten prachtvollen Amphitheater die Hauptfeier, deren Mittelpunkt eine von Garrick gedichtete und gesprochene Ode bildete, nebst einem komischen Scheinangriff des Schauspielers King auf Shakespeare's Verdienst.

Den Beschluß machte — ein Pferderennen um den Preis einer kostbaren, an den Dichter erinnernden silbernen Schale. Der allegorische Festzug des zweiten Tages war verregnet. Man brachte ihn später im Drury-Lane-Theater zur Ausführung und zwar in der Art, daß man die Hauptpersonen aus sämmtlichen Shakespeare'schen Stücken mit Musikchören und Fahnenträgern untermischt vor dem Publicum defiliren ließ. — Seit jenen Tagen bildet Shakespeare wieder den Mittelpunkt und die Zierde des englischen Bühnenlebens. Die Theilnahme an seinen Werken, an seinem Ruhme ist bei seinen Landsleuten in beständigem Wachsen geblieben, und mit ächt englischer Gründlichkeit und Gediegenheit wie mit dem großartigsten Aufwande von Mitteln hat die philologische und historische Kritik das Material herbei geschafft und gesichtet.

Voran ging Samuel Johnson, 1765, mit seiner großen Ausgabe, der eigentliche Begründer der philologischen Shakespeare-Kritik. Ihm folgte zunächst Steevens, 1766, mit Verwerthung des in den zwanzig Quartausgaben enthaltenen Materials, und dann 1773 mit der Neubearbeitung der Johnson'schen Ausgabe, welche bis auf diesen Tag die Hauptfundgrube aller Commentatoren ist. Weitere Auflagen des Werkes wurden 1793, 1803, 1813 durch J. Reed besorgt und die letzte Hand an dasselbe legte Malone, dessen Anmerkungen sich in der von Boswell 1821 veröffentlichten Ausgabe finden. Unter den zahlreichen Herausgebern des neunzehnten Jahrhunderts ragen Payne Collier und Alex. Dyce als die weitaus bedeutendsten hervor, und eine massenhafte Thätigkeit philologischer, philosophischer, ästhetischer Commentatoren ist seitdem nicht müde geworden, dem Shakespeare-Cultus immer neue Seiten abzugewinnen.

Und auf diesem Gebiete, wie auf dem der scenischen Wiederbelebung Shakespeare's, hatte mittlerweile Deutschland als ein nicht verächtlicher Gehülfe den englischen Shakespeare-Verehrern sich zugesellt. — Spuren von der nach Deutschland hinübergreifenden Wirkung des englischen Nationaldrama's gehen bekanntlich bis in Shakespeare's Lebenszeit hinauf. Englische Musikanten und Springer, bald auch eigentliche Schauspieler werden als Günstlinge des Publicums in Holland und in den verschiedensten deutschen Städten schon in den letzten Jahrzehnten des sechszehnten Jahrhunderts erwähnt und bis mitten in den Kriegslärm des großen Religionskampfes hinein lassen sich diese Einflüsse verfolgen. Man hat einen gewissen Will, den

Leicester im Jahr 1585 als Spaßmacher „jesting player“ mit in die Niederlande nahm, gar für William Shakespeare gehalten und daran Hypothesen über Shakespeare's Reisen in Deutschland, wohl gar über innere Bezüge zwischen der Dramatik unsers Hans Sachs und der des großen Britten geknüpft. Auf solche Conjecturen ist Nichts zu geben. Thatsache aber ist, daß Herzog Heinrich Julius von Braunschweig engliche Comödianten unterhielt (zwischen 1589 und 1613), daß man 1597 in Frankfurt und Stuttgart, 1599 in Hildesheim und Münster, 1615 wieder in Frankfurt und Coeln, 1618—20 in Berlin und verschiedenen ostpreußischen Städten, 1628 in Nürnberg sich an englischen Künstlern ergötzte, so wie daß Landgraf Moritz in Cassel im Anfange des 17ten Jahrhunderts für solche Aufführungen ein besonderes Haus hergerichtet hatte. Auch daß sich Shakespeare'sche Stücke unter dem Repertoire dieser umherziehenden Künstler befanden, ist zweifellos. Ein Verzeichniß in Dresden aufgeführter Stücke aus dem Jahre 1626 nennt schon Romeo und Julia, Caesar, Hamlet, Lear, wie auch Marlowe's Faust und den Juden von Malta. Eine andere Frage ist die nach der Gestalt, in welcher diese Dichtungen auf der deutschen Bühne wirksam gemacht wurden. Daß in den zeitgenössischen Erwähnungen kein einziger englischer Dichtername vorkommt, möchte Angesichts der Gleichgültigkeit, mit welcher ein Shakespeare selbst seinen Ruhm als dramatischer Autor behandelte, noch erklärlich erscheinen. Die neuere dramatische Dichtkunst war eben für das Bewußtsein der Zeit noch keine ebenbürtige Schwester der Epik und Lyrik. Aber auch abgesehen davon, sind keine Gründe vorhanden, bei jenen Aufführungen, die sehr oft die englische Sprache beibehielten, an mehr als ganz rohe Wiedergabe der Action zu denken. Was die deutschen Dichter den Britten entlehnten, waren, so weit unsere Kenntniß reicht, nicht sowohl deren tiefe und kühne Charakteristik als die für uns jetzt am schwersten verdaulichen Auswüchse des englischen Drama's: die gewaltsame, sich oft überstürzende, durch Greuel und Schrecken wirkende Handlung und — die Possen des Clown. Man brachte es weit in der Kunst, auf der Bühne Scharfrichter-Effecte täuschend nachzuahmen, und der Johan Clout, Johan Bonschet oder Posset (die ersten Bezeichnungen für den Hanswurst, zu denen bald der holländische Pickelhäring und der französische Jean Potasche (Potage) kam, wurde mit seinen groben, oft genug geradezu unfläthigen Späßen bald der Liebling des Publicums. Das Samenkorn, aus dem

später der schönste Trieb unserer nationalen Dichtung erwachsen sollte, fiel, gemischt mit Unkrautsamen, auf den steinigen Boden einer seit der mächtigen religiösen Aufregung der ersten Reformationszeit sichtlich stockenden, sich verhärtenden Cultur, und da war es, ganz abgesehen von dem materiellen Elend des „großen Krieges", kein Wunder, daß zunächst nur das Unkraut wuchs. Es ging seit Hans Sachs mit unserer Dramatik abwärts, wie mit unserm ganzen Leben. Der Nürnberger Notar Jacob Ayrer hatte bei seinem „Griechischen Kaiser und der Prinzessin Pelimperia, sammt dem gehängten Horatio" offenbar Kyd's spanische Tragödie vor Augen; und sein unendlich genialerer Landsmann, Andreas Gryphius (1616—1664) bearbeitete in seinem Peter Squenz die Rüpelscenen des Sommernachtstraum nicht ohne komische Kraft. Aber diese vereinzelten und unvollkommenen Versuche gingen in der Barbarei und Zerfahrenheit der Zeit, in der allgemeinen Auflösung des deutschen Wesens, wirkungslos vorüber. Erst 1682 finden wir in Morhof's „Unterricht von der deutschen Sprache" eine ganz beiläufige Erwähnung Shakespeare's. Das Mencken'sche Gelehrtenlexicon wußte noch in der Auflage von 1751 (die erste erschien 1715) über Shakespeare Nichts weiter zu melden, als daß er „schlecht auf„erzogen wurde, kein Latein verstand, es aber doch in der Poesie sehr „hoch brachte; daß er ein scherzhaftes Gemüthe hatte, doch auch sehr „ernsthaft sein konnte und in Tragödien excellirte, so wie, daß er viel „sinnreiche und subtile Streitigkeiten mit Ben Jonson hatte, wiewohl „dabei Keiner von Beiden viel gewann". Fest und hart lag der Firniß französischer und lateinischer Pedanterie über der plumpen Barbarei, in welche der Doppelsieg des Priester-Fanatismus und der dynastischen Selbstsucht das deutsche Wesen zurückgeschleudert hatte. Es bedurfte eines Aufraffens unsers innersten, heiligsten Lebenstriebes, einer geistig-sittlichen Revolution, auf die wir heute wie auf ein segenreiches Wunder zurückblicken, um mit den andern guten Geistern des anbrechenden Humanitäts-Zeitalters auch jenem gewaltigsten Kern ächtgermanischer Geisteskraft, der in den halbvergessenen Dichtungen Shakespeare's schlummerte, bei uns zum Wachsen und Fruchttragen zu helfen, und es darf nicht Wunder nehmen, daß die ersten Anregungen sich schüchtern genug hervorwagten und auf heftigsten Widerspruch stießen. Es war im Jahr 1741, ein Jahr nachdem Bodmer in seiner Abhandlung „Von dem Wunderbaren in der Poesie" rühmend von dem Engländer Saspar" (sic!) gesprochen hatte, als C. v. Borck, preußischer Diplo-

mat, mit einer Uebertragung des Julius Caesar in Alexandrinern, die Reihe der deutschen Shakespeare-Uebersetzer eröffnete. Sein Lohn war der von Gottsched, dem einstweilen noch kaum bestrittenen Großmeister des guten Geschmacks, ihm gegebene Rath, sich künftig bessere Vorbilder zu suchen. „Die elendeste Haupt- und Staatsaction unserer gemeinen Comödianten sei kaum so voller Fehler und Schnitzer gegen die Regeln der Schaubühne und der gesunden Vernunft, als dies Stück", und ein Jahr darauf hatte „Julius Caesar gar schon so viel Niederträchtiges an sich, daß ihn kein Mensch ohne Ekel lesen könne." Es war die Voltaire'sche Lehre „von dem betrunkenen Wilden", die ja auch Friedrich der Große unterschrieb. Aber wunderbar, wie dennoch der Hieb gesessen hatte und wie, „da die Zeit erfüllet war", Schlag auf Schlag die Wirkungen der schicksalsvollen Bewegung sich zeigten. Shakespeare's erster Erfolg in dem sich geistig verjüngenden Deutschland war die Bekehrung eines hochbegabten Dichters, dem sich unter dem Zauber seines Genius die Worte der Anklage in Worte der Ehrfurcht und Bewunderung verwandelten. Johann Elias Schlegel (der Oheim des berühmten Shakespeare-Uebersetzers), von Gottsched ausersehen, um an „Julius Caesar" in den „Beiträgen zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit" das kritische Strafgericht zu vollziehen, kam in seiner Parallele zwischen Shakespeare und Gryphius (!) zu der Erkenntniß, daß Shakespeare seine Stärke in den Charakteren hat, daß er einen großen Vorzug in den verwegenen Zügen hat, dadurch er seine Charactere andeutet, daß er eine tiefere Kenntniß des Menschen zeigt, daß bei ihm mehr ein selbsterwachsender Geist, als Regeln herrschen, und daß seine Fehler, sein Luxus in Gleichnissen und Bildern, seine oft niedrige Komik neben tragischem Pathos mehr seiner Zeit, als ihm selbst zur Last fallen. Für einen Schüler und Verehrer Gottscheds im Jahr 1741 immerhin bemerkenswerthe Zugeständnisse. Und seit der Zeit ist denn, von Jahrzehnt zu Jahrzehnt unserer großen Literaturepoche, jeder Fortschritt deutschen Empfindens, Denkens und Schaffens auf dichterischem Gebiet, ja man kann sagen, jedes Abstreifen einer geistigen Fessel, jede Erweiterung und Klärung unseres ästhetischen Horizonts an eine Vertiefung und Erweiterung unserer Beziehungen zu Shakespeare geknüpft geblieben und es wäre schwer zu sagen, ob die Widerstrebenden oder die begeistert sich Hingebenden diesen Einfluß stärker gespürt haben. Schon die funfziger Jahre brachten mächtige Anregungen. Die Zeit-

schrift „Neue Erweiterungen der Erkenntniß und des Vergnügens“ gab 1753 auf Rowe und Pope gestützt, die erste deutsche Lebensbeschreibung Shakespeare's und eine Gallerie seiner bedeutendsten Charaktere, und drei Jahre später, schon mit begeisterter Anerkennung, prosaische Uebersetzungen einzelner Scenen von Richard III. Ein Jahr zuvor (1755) hatte Nicolai in den „Briefen über den jetzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland“ unter Beziehung auf Shakespeare für Natur und Wahrheit im Drama gegen das französisch-classische Regelwesen gesprochen, und 1759 führte Lessing, der schon lange unter Einfluß Shakespeare's und der englischen, naturalistischen Richtung arbeitete, in dem berühmten 17ten „Literaturbriefe“ den entscheidenden Streich gegen Gottsched und die ganze von ihm vertretene französirende Pedanterie. Es war das Beschwörungswort des aus langer Erstarrung erwachenden deutschen Geistes gegen jenen unheimlichen, fremdländischen Zauber, der uns bis in unser innerstes Empfinden hinein umstrickt hielt, und der Umstand, daß dieser Schlachtruf des Geistes mitten im Toben der Waffen, in der dunkelsten Stunde des preußischen Riesenkampfes aus einer ächt deutschen Mannesseele sich empor rang, macht ihn uns doppelt bedeutsam. Friedrich der Große hatte die Franzosen bei Roßbach geschlagen und ganz Deutschland, auch das mit ihnen gegen uns verbündete, hatte bei der Kunde aufgejubelt. Aber noch ganz anders und nachhaltiger zündete es in den Besten unserer aufstrebenden Jugend, als nun das, was als Gefühl und Ahnung durch die Gemüther zog, in dem kühnen, befreienden Manneswort Körper und Gestalt gewann: das nicht mehr zurück zu haltende Bedürfniß, mit dem Autoritätsglauben auf dem ganzen Gebiet des Empfindens und Erkennens ein Ende zu machen. Wie sie sich eingeschrieben haben in das glorreichste Capitel unserer Geistesgeschichte die entscheidenden Stellen dieses merkwürdigen Briefes: „Auch nach den Mustern der Alten die Sache zu entscheiden, ist Shakespeare ein weit größerer tragischer Dichter als Corneille; obgleich dieser die Alten sehr wohl und jener fast garnicht gekannt hat. Corneille kommt ihnen in der mechanischen Einrichtung und Shakespeare in dem Wesentlichen näher. Der Engländer erreicht seinen Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wählt; und der Franzose erreicht ihn fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt. Nach dem „Oedipus“ des Sophokles muß in der Welt kein Stück mehr Gewalt über unsere Leidenschaften

haben, als Othello, als König Lear, als Hamlet 2c. Hat Corneille ein einziges Trauerspiel, das Sie nur halb so gerührt hätte, als die Zaïre des Voltaire? Und die Zaïre des Voltaire, wie weit ist sie unter dem „Mohren von Venedig", dessen schwache Copie sie ist, und von welchem der ganze Charakter des Orosman entlehnt worden!" Und vorher: „Gottsched hätte aus unsern alten dramatischen Stücken hinlänglich merken können, daß wir mehr in den Geschmack der Engländer als der Franzosen einschlagen; daß wir in unsern Trauerspielen mehr sehen und denken wollen, als uns das furchtsame französische Trauerspiel zu sehen und zu denken giebt; daß das Große, das Schreckliche, das Melancholische besser auf uns wirkt, als das Artige, das Zärtliche, das Verliebte; daß uns die zu große Einfalt mehr ermüdet, als die zu große Verwickelung. Er hätte also auf dieser Spur bleiben sollen, und sie würde ihn gerades Weges auf das englische Theater geführt haben." Da sind schon alle Grundgedanken jener großen Geschmacks-Erneuerung und Gefühlsbefreiung zusammen, die dann in den unvergeßlichen sechsziger und siebziger Jahren unter Shakespeare's wachsendem Einfluß an unserm Drama und unserer ganzen Kunst sich vollzog. Die Grundlinien der Bewegung zeichnete Lessing selbst ein für allemal in den einschlagenden Stellen der hamburgischen Dramaturgie vor, und zwar, wie es in seiner klaren, männlichen Art lag, sofort auch mit dem Hinweis auf die einzuhaltenden Grenzen: Shakespeare wolle studirt und nicht geplündert sein — der Dichter müsse ihn anwenden wie der Maler die Camera obscura, nicht um ihn zu copiren, sondern um zu sehen, wie das Bild der Natur auf einer ebenen Fläche sich spiegele. Er warnte vor geschmackloser Nachäffung in der gewichtigen Erinnerung, daß man dem Herkules eher seine Keule abringen könne, als dem Shakespeare einen Vers, und wies in der trefflichen Besprechung Richard's III. auf das Maß, die vollendete Natürlichkeit und die klare, durchaus bewußte, durchsichtige und vernunftgemäße Entwickelung der Charaktere des Dichters hin, als auf die Quelle seiner und aller gesunden und heilsamen poetischen Wirkung.

Gleichzeitig vermittelte Eschenburg's und Wieland's, wenn auch noch sehr unvollkommene Uebersetzung*) dem deutschen Publicum einen

*) Wieland gab 1762—66 in acht Bänden die Prosaübersetzung von 22 Stücken heraus. Eschenburg verbesserte und vollendete die Arbeit 1775—77.

immer schon anregenden und dankenswerthen Genuß des britischen Dichters. Schröder's Bearbeitungen, ohne tieferes Verständniß, aber mit einem sehr sichern Tact für pathetische Bühnenaffecte und unterstützt durch das wunderbare Talent des Großmeisters der deutschen Mimik, erregten die Theilnahme in den weitesten Kreisen. Sie gaben dem deutschen Theater einen Schwung und eine Würde, die es bis dahin nicht gekannt. Mit wunderbarem, durchschlagendem Erfolge gab Schröder in Hamburg 1776 den Hamlet und den Othello, 1777 den Kaufmann und Maß für Maß. In Berlin rissen außer Hamlet namentlich Lear und Macbeth das Publicum zur Begeisterung hin. Wien und Prag blieben nicht zurück; und wenn die Erfolge nicht überall gleich überwältigend waren, wenn die Frankfurter noch 1780 bei einer Aufführung des Lear gähnten und lachten und die Danziger sich ähnlich spröde erwiesen, so thaten solche vereinzelte, vielleicht durch zufällige Umstände verschuldete Fehlschläge der in Umfang und Stärke gleichmäßig zunehmenden Wirkung Shakespeare's keinen wesentlichen Eintrag.

Den fruchtbarsten Boden aber gewannen alle diese Anregungen in jenem Kreise strebsamer Jünglinge, der zu Anfang der 70er Jahre in Straßburg sich um Göthe und Herder sammelte. — Jedermann weiß, wie warm und dankend Göthe es anerkennt, daß vornämlich der Einfluß des britischen Dichters ihn und seine Freunde „zu höheren, freieren und wahrhaft dichterischen Weltansichten und Geistesgenüssen vorbereitete, sie erst heimlich, dann öffentlich beherrschte.“ Wie es bibelfeste Männer giebt, befestigten sie sich nach und nach in Shakespeare, bildeten die Tugenden und Mängel seiner Zeit in ihren Gesprächen nach, hatten an seinen Quibbles, an jenen parodirenden Wort- und Witzspielen seiner Clowns die größte Freude und wetteiferten in ihrer Uebersetzung, wie durch originalen Muthwillen. Freilich schieden sich auch hier von vorne herein die Geister. Der treffliche Probierstein gesunden Sinnes und männlich heiterer Lebensanschauung verfehlte nicht seine Wirkung. Während „Herder in des Dichters Wesen eindrang und es herrlich darstellte“*), betrug der unklare und

*) Er hatte schon in Riga in der Abhandlung „Ueber das deutsche Theater“ für Shakespeare das Wort ergriffen. Sein eigentliches Glaubensbekenntniß aber enthält die berühmte Abhandlung in „Von deutscher Art und Kunst“.

leidenschaftliche Lenz ganz nach Art eines uns näher stehenden Dichtergeschlechtes sich bilderstürmerisch gegen die Herkömmlichkeit des Theaters, und wollte all und überall in Außen- und Neben-Dingen nach Shakespeare's Weise gehandelt haben. Wie Göthe selbst aber diesen wunderbar erfrischenden Lebensodem in sich sog, wie seine Seele sich löste, seine Kraft sich fühlte, wie seine Augen wacker wurden bei der Berührung mit dem befreundeten Element, davon legt er selbst Zeugniß ab in jener berühmten Stelle des Wilhelm Meister, die unter den zahllosen Liebes- und Ehrengaben, mit welchen die dankbare Nachwelt das Denkmal des Lieblings der Musen geschmückt hat, nicht ihres Gleichen findet:

„Ich erinnere mich nicht," ruft Wilhelm, „daß ein Buch, ein Mensch oder irgend eine Begebenheit des Lebens so große Wirkungen auf mich hervorgebracht hätte, als diese köstlichen Stücke. Sie scheinen das Werk eines himmlischen Genius zu sein, der sich den Menschen nähert, um sie auf die gelindeste Weise mit sich bekannt zu machen. Es sind keine Gedichte! Man glaubt vor den aufgeschlagenen ungeheuern Büchern des Schicksals zu stehen, in denen der Sturmwind des bewegtesten Lebens saust und sie mit Gewalt hin und wieder blättert. Ich bin über die Stärke und Zartheit, über die Gewalt und Ruhe so erstaunt und außer aller Fassung gebracht, daß ich nur mit Sehnsucht auf die Zeit warte, da ich mich in einem Zustande befinden werde, weiter zu lesen. Alle Vorgefühle, die ich jemals über Menschen und Schicksal gehabt, finde ich in Shakespeare's Stücken erfüllt und entwickelt. Es scheint als ob er uns alle Räthsel offenbarte, ohne daß man doch sagen kann: Hier oder da ist das Wort der Auflösung. Seine Menschen scheinen natürliche Menschen zu sein und sind es doch nicht. Diese geheimnißvollsten Geschöpfe der Natur handeln vor uns in seinen Stücken, als wenn sie Uhren wären, deren Zifferblatt und Gehäuse man von Krystall gebildet hätte. Sie zeigen den Lauf der Stunden an und man kann zugleich das Räder- und Federwerk erkennen, das sie treibt. Die wenigen Blicke, die ich in Shakespeare's Welt gethan, reizen mich mehr als irgend etwas Anderes, in der wirklichen Welt schnellere Fortschritte zu thun, mich in die Fluth der Schicksale zu mischen, die über sie verhängt sind, um dereinst, wenn es mir glücken sollte, aus dem großen Meere der wahren Natur einige Becher zu schöpfen, und sie von der Schaubühne dem lechzenden Publicum meines Vaterlandes zu spenden."

Die erste Frucht dieser Anregung auf poetischem Gebiet war der Götz*), der mit Emilia Galotti den Triumphbogen bildet am Beginne der klassischen Epoche unseres Drama's — und in der Form der Betrachtung entfloß jenen ernsten Stunden der Weihe und Begeisterung die unvergleichliche Besprechung des Hamlet (gleichfalls in Wilhelm Meister), bis jetzt das unerreichte Meisterstück tief innerlicher Anempfindung, und klarster, besonnenster, dabei hinreißend lebendiger und wahrhaft plastischer Reproduktion eines fremden Kunstwerks.

Von nun an wurde Shakespeare beständig heimischer in Deutschland. Sein Einfluß dehnte in schnell wachsenden Verhältnissen, von den bevorzugten Kreisen der geistigen Aristokratie über die Massen erst des literarisch-thätigen, dann überhaupt des lesenden, geistig genießenden Publicums sich aus. Göthe's und Schiller's Wendung zur Antike, zu einer idealen, dem wirklichen Leben sich vornehm entziehenden Auffassung der Kunst konnte ihn nicht mehr hemmen. Und auf alle Zeit hin ist er in der erfreulichsten Weise gesichert, seit die Häupter der romantischen Schule in der durch Schlegel und Tieck unternommenen Uebersetzung unserem Volke ein Geschenk darbrachten, wie es seit Luther's Bibel-Uebertragung ihm in der Art nicht geboten wurde**). — Der größte germanische Dichter nimmt seitdem neben Schiller und Göthe den Ehrenplatz ein unter den Hausgöttern des deutschen Volkes. Er ist unserm Herzen, unsern intimsten Geistesgenüssen unentbehrlich geworden, unsere Literatur trägt in ausgedehntestem Maße seinen Stempel. Die deutsche Kritik, vor Allem Schlegel's Vorlesungen über dramatische Literatur, haben das Vorurtheil Frankreichs überwunden, wo im vorigen Jahrhundert Voltaire den Hamlet das Erzeugniß der Phantasie eines trunkenen Wilden nannte, und wo vor noch nicht dreißig Jahren Alfred de Vigny's für einen Franzosen treffliche Uebersetzung des Othello an dem „untragischen Worte" le mouchoir scheiterte, welches de Vigny in verständiger und treuer Uebertragung des englischen Handkerchief dem wüthenden Mohren gestattet. — Ich

---

*) Denn Gerstenberg's Ugolino war ein Fehlschlag.

**) Ausführliche Belehrung über diese ganze Bewegung findet man in der trefflichen Monographie von Rudolph Genée: Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland. Leipzig. Engelmann. 1870, und in des hochverdienten Michael Bernays': „Zur Entstehungsgeschichte des Schlegel'schen Shakespeare". Leipzig. Hirzel. 1872.

nannte die Uebersetzung trefflich für einen Franzosen. Denn von der Treue und dem freien selbständigen Leben, von der lieblichen Milde und Hoheit, mit der die Poesie des Britten in den Versen Schlegel's und Tieck's sich abbildet*), kann in irgend einer romanischen Sprache, geschweige in der französischen, freilich nicht die Rede sein. Dazu fehlt den Töchtern der lateinischen Sprache jene Fülle sanfter und gewaltiger Naturlaute und jene unendlich reiche Scala für jeden Ton des Herzens, für jede leiseste Wendung des in der Seele wühlenden Gedankens, welche die deutsche Ursprache mit ihrer englischen Tochter theilt.

Shakespeare's Genius hat einen Erfolg ins Leben gerufen, der durchaus einzig dasteht in der gesammten Geschichte der Dichtkunst. Wie einst sämmtliche Glieder des vielfach getheilten Hellenenvolkes in dem Festjubel der olympischen Spiele ihres gemeinsamen Ursprungs und ihrer Würde gegenüber der Barbarenwelt freudig inne wurden, so versammeln die erhabenen Geistesspiele dieses Dichterfürsten den denkenden und geistig lebenden Theil aller Völker germanischen Blutes, diesseit und jenseit des Weltmeeres, täglich und stündlich zu dem Bewußtsein eines gemeinsamen, von der Macht des kühnen fessellosen Gedankens bewegten und aus den Tiefen eines reichen und ächt menschlichen Gemüths sich erneuernden Geisteslebens. Es ist keine Phrase, wenn wir Shakespeare recht eigentlich das Pantheon der germanischen Völkerfamilie nennen, das reichgeschmückte Heiligthum aller Götter und Dämonen dieser lebenskräftigsten, entwickelungsfähigsten und ausgebreitetsten aller Racen. Und mit erhobener Stirn darf der patriotischste Deutsche dem Geisteshelden des stolzen Brudervolkes diese Huldigung darbringen — denn einmal glänzen die deutschen Opfergaben rühmlich hervor unter den zahllosen Weihegeschenken des Tempels, und dann sind es zwei Deutsche, welche unter den Trägern der germanischen Kunst dem großen Britten zunächst und würdig sich anschließen. Es wird kaum ein Menschenalter vergehen und die Namen Shakespeare, Göthe und Schiller werden im Munde und Herzen des

*) Wir sind weit entfernt, die Verdienste Baudissin's und die der späteren Bearbeiter und Uebersetzer, der W. Jordan, F. Bodenstedt, Dingelstedt, Hertzberg u. s. w. zu verkennen. Doch wird auf diesem Gebiete gegen Schlegel und Tieck eine dankbare Pietät immer berechtigt bleiben wie die, mit der wir Luther nennen, wenn von der Bibel, und Voß, wenn von Homer die Rede ist.

angelsächsischen Stammes so unzertrenntlich verbunden sein, wie sie in dem des deutschen schon lange es waren.

Alles Detail der Charakteristik des Dichters überlassen wir am besten der eingehenden Besprechung der einzelnen Stücke. Ohne ausführliche Begründung wäre es unverständlich und werthlos, — mit einer solchen würde es an dieser Stelle viel zu weit führen und das Bild mehr verwirren als aufhellen. Dagegen erscheint es nothwendig, von vorne herein einige Gesichtspunkte festzustellen, nach denen Shakespeare gemessen sein will, um unter den wesentlichen Grundlagen seiner Kunst- und Lebensauffassung uns vorläufig zurecht zu finden.

Der Abstand zwischen Shakespeare und Allem, was die europäische Schaubühne vor und nach ihm hervorgebracht, ist ein so ungeheurer, und so tief im Wesen der Sache gegründeter, daß sein erstes Auftauchen eine gründliche und gar leicht zu entschuldigende Verwirrung unter Kritikern, Dichtern und Zuschauern anrichten mußte. Da waren Stücke, die alle Welt packten, erschütterten, denen selbst die Gegner die höchste Wirkung nicht absprechen konnten — das Publikum lachte, weinte und schauderte nach dem Willen des Dichters, die Schauspieler feierten nie dagewesene Triumphe, und — der arme Kritiker nahm verzweiflungsvoll seinen Boileau, seinen Batteux aus der Tasche, verglich und verglich, und kam zu dem trostlosen Schluß, daß er eigentlich eine Musterkarte von Majestätsverbrechen gegen alle Regeln des guten Geschmacks vor sich habe. Was verlangte der Hof, die Stadt, die Akademie von einer darstellbaren Tragödie? Vor Allem: Einheit der Handlung, des Interesses — aber hier sah man ja Stücke, in denen zwei, drei und mehr Handlungen sich bunt durcheinander bewegten, jede bedeutend genug, um den Declamationen eines „klassischen" Drama's zum Thema zu dienen! Sodann: Einheit des Tons, eine der Größe des Gegenstandes und den erlauchten Helden angemessene, gewählte Sprache! Und siehe! Prinz Heinrich stimmt mit dem Kellner den tiefsten Ton der Leutseligkeit an und kämpft mit dem dicken Ritter von Eastcheap um den Lorbeer der Beredsamkeit, um ein Paar Scenen weiter auf dem Schlachtfelde den erhabenen Schwung des königlichen Helden zu nehmen und später zu dem sterbenden Vater Worte zu sprechen, wie sie inniger und feierlicher nie den Lippen eines Dichters entströmten! Und wenn es bei den Launen und Stimmungen eines wunderlichen aber ritterlichen Herrn bliebe! Das wäre noch zu ertragen. Aber es giebt ja keine mauvaise compagnie, vor der man

in Shakespeare's Begleitung sicher wäre. Kärrner, Todtengräber, Matrosen, Krethi und Plethi treiben ganz ungenirt ihr Wesen mitten unter den verzweifelten Liebhabern und den zartfühlenden Damen von Stande. Diese Menschen kümmern sich den Teufel um das Schicksal der fashionablen Welt. Macbeth's Pförtner wird durch die Schauer der Mordnacht weder andächtig noch furchtsam, sondern lediglich durstiger als gewöhnlich. Kleopatra's Bäuerlein macht sehr unsentimentale Witze über den gefährlichen „Wurm", den er der schönen Gebieterin bringt, und Mercutio und die Amme lassen sich durch die herzbrechenden Geschichten, welche rund um sie vorgehen, kaum einen Augenblick die Laune verderben. Mit der Einheit des Orts sieht es nicht anders aus. Es kostet den Dichter ja nur ein Paar Kreidestriche auf die bekannte schwarze Tafel, um uns von London nach Rom, in den Ardennenwald, auf eine bezauberte Insel, mitten unter die Wogen des wüthenden Meeres oder in das Getümmel der Schlacht von Azincourt oder von Bosworth zu versetzen. Und wo bleibt vollends die Einheit der Zeit, in Stücken, welche ganze Regierungszeiten, ganze Lebensgeschichten von Generationen uns vorführen? In denen wir in den ersten Akten durch die Liebesgeschichte der Eltern, in den letzten durch die der Kinder gerührt werden?

Es ist kein Wunder, daß die Kritik vor dieser verkehrten Welt in Verlegenheit gerieth und nach dem alten Wort verhöhnte, was sie nicht verstand. Da war Shakespeare bald ein geschmackloser Barbar, eine Art Wahnsinniger mit einzelnen lichten Augenblicken, bald ein Genie, das leider dem Geschmack einer rohen, barbarischen Zeit wider Willen sich fügen mußte.

Es war, wie oben erwähnt, Lessing's Verdienst, der Welt zu zeigen, daß dieser Barbar die wesentlichen Gesetze des Aristoteles, ohne sie zu kennen, weit besser beobachtet hatte als alle seine französischen Richter, und seitdem ist die deutsche Kritik dahinter gekommen, daß die ganze Sache eigentlich sehr einfach wird, wenn man lediglich an die ganz klar ausgesprochenen Grundsätze des Dichters sich hält und ihn ohne alle vorgefaßte Meinung so nimmt, wie er sich giebt. Es kommt mir vor, als ob Shakespeare selbst den Hauptschlüssel zu allen Schatzkammern seines Genius uns reicht in jenen Worten Hamlets:

„Es war von Anfang des Schauspiels Zweck, und er ist es noch jetzt, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten: der Tugend ihre

eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild, und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Ausdruck seiner Gestalt zu zeigen."

Der Natur eben hält Shakespeare den Spiegel vor. Der ganze volle, reiche Strom des Lebens fluthet in den reifen Werken seines Genies, erfreuend und schreckend, mit seinem Schlamm und seinem reinen und unreinen Gethier, aber auch mit den majestätischen Wogen und dem erquickenden, ringsum die Felder tröstenden Hauch: zum Nippen nicht so bequem, wie das hellblinkende Glas klaren Wassers, was der klassische Künstler vorsichtig und sauber dem obersten Schaum einer Welle entschöpfte — aber den rüstigen Schwimmer einladend zum herzstärkenden, erquickenden Bade. Mit dieser Totalität, mit dieser kühnen freien Ueberschau über das Ganze, die so recht den innersten Kern seines Wesens bildet, tritt Shakespeare nun in den schärfsten Gegensatz gegen den Kunstgeschmack der Alten, der Franzosen und bis auf einen gewissen Punkt gegen das am antiken Ideal sich aufrichtende klassische Jahrzehnt unserer Literatur.

Shakespeare erkannte so gut, als die Alten und ihre neuern Schüler, daß das Leben unendlich ist, das Kunstwerk eng und begränzt; es war ihm durchaus nicht verborgen, wie diese Begränzung durch Raum und Zeit sich fühlbarer macht im Drama, als in der erzählenden Darstellungsform. Aber indem er den Gesetzen dieser Begränzung sich fügte, opferte er ihr nur einen Theil der äußeren Ausdehnung, nicht die innere Vollständigkeit seiner Gemälde. Seine Grundstimmung ist durchaus die des Humors, im besten und größesten Sinne des Wortes. Das Geringfügigste gewinnt ihm Würde und Bedeutung, insofern es dem hellen Auge des Dichters als nothwendiges Glied eines erhabenen Ganzen sich zeigt — und das erhabenste Ganze fordert die Kritik heraus und tritt dem Herzen menschlich nahe, denn, sieht man genau zu, so ist es doch auch aus sehr endlichen und unvollkommenen Einzelheiten zusammengesetzt. Shakespeare wird durch die glänzende Ritterschaft Alt-Englands auf dem Schlachtfelde von Shrewsbury nicht so geblendet, daß er Sir John's zerlumpte Compagnie nicht bemerkte; er läßt sich unter den Helden von Azincourt den braven, pedantischen Fluellen, den gelehrten Bewunderer des großen Pompejus so wenig entgehen als Pistol, den Lauch-fressenden Schurken — aber an diesen Flecken auf der Rüstung Alt-Englands scheint sich sein Blick nur zu schärfen, sein Herz zu erwärmen für die Heldengestalt, die auch diese befleckte Rüstung mit Ehren zu tragen

weiß. Göthe und Schiller in einer Person, ist er ausgestattet mit dem hellen Blick, mit dem warmen Gefühl des Einen für alles begrenzte individuelle Leben, wie mit des Andern Instinct für die großartigen und bleibenden Verhältnisse des ganzen Geschlechts. Ihm hätte kein Jetter und kein Vansen das Maß verrückt für die Bedeutung und Würde des niederländischen Befreiungskampfes, und einem Shakespeare'schen Posa wäre es schwerlich in den Sinn gekommen, den alten hartgesottenen Tyrannen um Gedankenfreiheit zu bitten.

Aus dieser freien Umschau des Dichters über das ganze Leben ergiebt sich sonach von selbst die umfassende, vielgestaltige Form seiner Stücke: die Nothwendigkeit der heitern Scenen in der Tragödie, die der ernsten in seinen Lustspielen. Wer je Zeuge war, wie ein Kind an der Leiche seiner Mutter mit den Blumen des Sarges spielte, wer je, den Tod im Herzen, zu einem fröhlichen Feste ging, wer je die Sonne auf verhagelte Fluren scheinen, oder die ruhige, hellblinkende Woge mit dem Leichnam des ertrunkenen Freundes spielen sah, der wird den großen Kenner des Herzens und der Natur begreifen, wenn er es verschmäht, die Gattungen in der hergebrachten Weise zu sondern, und in der Kunst zu trennen, was sich im Leben beständig mischt und durchdringt. Liegt denn nicht die Summe jeder Lebenserfahrung in Mephisto's nachdenklichem Worte: „Freude muß Leid, Leid muß Freude haben"? Freilich entgegnete hierauf die klassische Kritik: Das ist eben die Aufgabe der Kunst: zu entwirren, was im Leben chaotisch sich mischt, das Gleichartige zu übersichtlichem Anblick zu ordnen, vor den grausigen Wundern des Zufalls, vor den dunkeln, herzverwirrenden Räthseln einer Wirklichkeit, in der wir weder Anfang noch Ende, oft genug nicht einmal den Plan des Werkmeisters erkennen, geschweige denn das vollendete Werk, vor allen diesen dämonischen Gewalten der Wirklichkeit eine freundliche Zuflucht uns zu öffnen. Sie soll die Räthsel des Daseins nicht wiederholen, sondern spielend lösen, sie soll den Sieg der Vernunft darstellen über die Materie, das Gesetz des Geistes nachweisen, in der Erscheinung. Darum muß sie vor Allem in weiser Beschränkung ihre Stärke suchen, die kaum gewonnene Stimmung nicht muthwillig zerstören, das Gefühl nicht anregen, um es zu höhnen und zu verletzen.

Es sind das sehr beachtenswerthe Einwände, so weit sie gegen allzukühne Nachahmer Shakespeare's sich richten. Den Meister können

sie schwerlich treffen. Allerdings ist es viel leichter, auf gutes Glück schlechte Witze mit schwülstigem Pathos zu mischen, als einen edlen, gemäßigt-idealen Ton bis zum Ende des Stückes in würdiger Weise zu behaupten. Es ist nur den auserlesensten Lieblingen der Muse gegeben, daß sie, wie Götter aus heiterer Höhe, das bunte Schauspiel des Lebens betrachten, theilnehmend und mitfühlend, aber niemals befangen, das Ganze mit dem kühnen klaren Blick beherrschend, dessen durchdringendem Strahl das Kleinste nimmer entgeht — und wer diese Kraft nicht in sich fühlt, der wird sehr wohl thun, sich zu beschränken. Aber er verkümmere uns nicht den Genuß des Meisters, indem er seinen stumpfen Witz an den mißlungenen Arbeiten der ganz ungeheißen um ihn versammelten Schüler zu schärfen sucht.

Dieselbe Totalität nun, welche wir in der Gesammt-Anlage der Shakespeare'schen Stücke erkennen, sie tritt uns in noch wunderbarerer Weise in seiner Auffassung der einzelnen Charaktere entgegen. Shakespeare schildert durchaus nur ganze lebendige Menschen — nicht idealisirte Heroen, wie die griechischen Tragiker, aber auch nicht leere kalte Abstraktionen des französischen und des französirenden Drama's. Shakespeare präparirt seine Helden nicht auf Ehrgeiz, auf Eifersucht, auf Rachsucht, auf Edelmuth, auf Treue, auf Frömmigkeit, wie der Anatom einen Leichnam auf Nerven oder Adern, auf Sehnen oder Muskeln verarbeitet, um die künstlich herausgeschnittenen Organe dann in Weingeist zu setzen zur Belehrung der Schüler. Er zeigt uns am verworfensten Bösewicht die Reste einer bessern Natur, im reinsten Helden die verwundbare Achilles-Ferse. Wir sind Zeugen, wie der Versucher das Samenkorn der Schuld in die Seele wirft, wir sehen es aufgehn und wachsen, wir gewahren mit sich steigerndem Entsetzen, wie es die Fugen des Charakters auseinanderpreßt, bis dann auch die furchtbarste Katastrophe, die schwerste Schuld unsere innige Theilnahme dem vor unsern Augen so umgestalteten, leidenden, fehlenden Menschen nicht mehr gänzlich entziehen kann. — Und damit hängt denn auch die unendliche Mannigfaltigkeit in des Dichters Charakteristik zusammen. Es würde schwer halten, in allen 37 Stücken 2 Figuren aufzutreiben, die sich vollständig gleichen. Sie Alle, so viele ihrer sind, haben ihr eigenes Leben, ihre besondere vor unsern Augen sich entwickelnde Art zu sein und sich zu geben. Die Schablone unserer Helden, unserer ersten und zweiten Liebhaber, unserer Väter und Tanten, unserer naiven uud sentimentalen Koketten wird

hier bekanntlich vollkommen zu Schanden. Es genügt auch für die kleinste Shakespeare-Rolle nicht, daß man ohne specielles Studium gerade dieses einzelnen Menschen, der einmal üblichen Auffassung des Rollenfachs die Worte des Dichters unterlegt. Unsere Schauspieler würden über die Schwierigkeit und die Undankbarkeit einer Shakespeare-Aufführung viel weniger klagen dürfen, wenn sie diese einfache Thatsache beherzigen wollten. Am schlagendsten und auffallendsten tritt dieser wunderbare Reichthum des britischen Dichters hervor, wenn man seine Stücke mit denen der romanischen Völker vergleicht. Wer ein Paar Stücke von Calderon, wie Goldoni, kennt, der wird bei der weitern Lectüre wohl stets neuen, geistreichen, interessanten Verwickelungen, aber schwerlich einem neuen Charakter weiter begegnen. Es ist, als sähe man die Steinchen eines Caleidoscops bei jeder Umdrehung sich zu neuen Figuren gruppiren. Man könnte sie unbesorgt nach ihren Gattungsnamen bezeichnen, wie Göthe die seiner natürlichen Tochter. Der Ritter, die Dame, die beiden Vertrauten, der Richter, der Gracioso — oder auf der andern Seite Harlekin, Colombine, der Doctor Pantalon, sind in allen Stücken dieselben. Und als Molière es wagte, über diese Einförmigkeit einer durchaus conventionellen Gesellschaft sich zu erheben, kam er doch auch über geistreiche Carrikaturen, über Verkörperungen dieser oder jener Schwäche oder Verkehrtheit nicht hinaus. Tartuffe, George Dandin, Jourdain, Alceste, Harpagon, Philaminte, Belise sind nicht wirkliche Menschen, wie Malvolio, Junker Tobias, Christoph Bleichenwang, Schaal, Falstaff, Pistol und Bardolph. Sie verhalten sich zu diesen wie die Charaktere Labruyère's zu den Personen der Fielding'schen und Scott'schen Romane. Eine Fülle von feinen und häufig richtigen Beobachtungen über eine bestimmte Krankheit der Seele wird zusammen getragen und in das Gefäß einer dramatischen Person gefüllt. Da mögen die Ingredienzen sich dann vertragen wie sie können und den dramatischen Homunculus zusammen brauen. — „Alles schön und gut," sagt Karl Buttervogel im Münchhausen, „aber ich lobe mir Vater und Mutter."

Behalten wir nun diesen Grundzug Shakespeare's, ich möchte sagen die Operationsbasis seines geistigen Schaffens fest im Auge, so giebt es nichts Einfacheres und Natürlicheres als seine Auffassung der dramatischen Gattungen. Seine tragischen Helden entfernen sich positiv, seine komischen negativ von dem Normalzustande der gesunden

Natur, der in den Helden der sogenannten Dramen höchstens bedroht, erschüttert, aber nicht wesentlich gestört wird. Dort gewinnt eine Leidenschaft die Oberhand in einem reich ausgestatteten Organismus — hier fehlt es an einer wesentlichen Kraft, entweder im Verstande, oder im Willen, auch wohl in beiden. Wie dort durch Vernichtung des Schuldigen und derer, die seinem Wirkungskreis nahe kommen, so rächt hier durch Mißlingen und Demüthigung — nicht das geheimnißvolle Schicksal, nicht eine übernatürliche Weltordnung, auch nicht der neckische, unerklärliche Zufall, sondern die ganz unverschleiert wirkende Natur ihr verletztes Gesetz. Man hat Shakespeare den Dichter des Protestantismus genannt, wie Luther seinen Theologen. Gewiß mit vollstem Recht, wenn man den Protestantismus auffassen darf als eine geistige Bewegung, welche den Schwerpunkt des geistigen Lebens aus der Phantasie in das Gewissen und den Willen verlegte. Die kirchliche Form der Bewegung blieb auf halbem Wege stehn. Sie machte freilich fortan den Einzelnen verantwortlich für seine Seligkeit und sein Verderben, aber in dem Prozeß der Gedanken, die sich unter einander verklagen oder entschuldigen, ließ sie immer noch den Machtspruch einer übernatürlichen Gnadenwirkung zu, wenn auch nicht mehr vermittelt durch die von äußern Formen getragene Gewalt der Kirche, sondern durch das jeder Kontrole eines dritten entzogene rein persönliche Bewußtsein des Gläubigen. Shakespeare ging einen Schritt weiter. Mit einer Kraft der Phantasie ausgestattet, wie kein Anderer, macht er gerade die ernstesten sittlichen Fragen zum Gegenstand seiner größesten Schöpfungen. Es giebt kaum ein sittliches Problem, das in seinen Stücken nicht seine Lösung fände, freilich nicht in Sentenzen und wohlmeinenden Lehren, sondern thatsächlich, in dem Fortschritt der Handlung. Aber diese sittliche Weltanschauung ist eine rein menschliche geworden, in einer Reinheit und Höhe, wie kaum die vorgeschrittensten Chorführer unserer Bildung sie seitdem errungen haben. Es wird bei Shakespeare Ernst mit der Freiheit, mit der Souverainetät des denkenden und wollenden Mannes. Aber es wird auch Ernst mit der Schuld und der Strafe. Seine Helden tragen ihr Schicksal in sich. Sie lachen der dunkeln Naturgewalt, der ein kindliches Zeitalter in der Form des Schicksals sich beugte.

„Das ist die ausbündige „Narrheit der Welt", sagt Edmund im Lear, „daß wenn wir am Glücke krank sind, wir die Schuld unserer Unfälle auf Sonne, Mond und Sterne schieben. Als wenn wir

Schurken wären durch Nothwendigkeit, Narren durch himmlische Einwirkung; Schelme, Diebe und Verräther durch die Uebermacht der Sphären; Trunkenbolde, Lügner und Ehebrecher durch erzwungene Abhängigkeit von planetarischem Einfluß, und Alles, worin wir schlecht sind, durch göttlichen Anstoß."

„Ich kann Euch lehren, Vetter, selbst den Teufel zu meistern," sagt der ahndungsvolle, tiefsinnige Mortimer in Heinrich IV. zum Heißsporn; der aber entgegnet:

„Und ich, Freund, kann Euch lehren, sein zu spotten
Durch Wahrheit; redet wahr und lacht des Teufels.
Habt ihr Macht, ihn zu rufen, bringt ihn her,
Ich schwör', ich habe Macht ihn wegzuspotten!
O, lebenslang sprecht wahr und lacht des Teufels."

So wird denn der Kampf gegen das Leben aufgenommen mit dem ganzen verwegenen Muth des nur sich verantwortlichen, aber auch nur auf sich angewiesenen Männerherzens. Die Natur ist nicht tyrannisch und ungerecht — mit gütigen Händen wog sie Glück und Leid ihren Lieblingen zu, wie denen, welche unsere Kurzsichtigkeit für ihre Stiefkinder hält; sie gab einem Jedem die Fähigkeit, den Grad des Wohlseins zu erringen, zu erarbeiten, der seinem Organismus entspricht. Aber wenn Zorn und Rache ihr fremd sind, so kennt sie auch keine Gnade. Es giebt keine Appellation von ihren Gesetzen an den Richterstuhl einer außerweltlichen Macht. Das ist der tiefe furchtbare Sinn der Shakespeare'schen Tragik. Bis auf den einzigen Hamlet wissen seine Helden, was sie wollen und was sie auf's Spiel setzen; es ist ihnen nicht unbekannt, daß sie zahlen müssen, wenn sie verloren, und sie zahlen wie Männer. Es liegt eine wilde verwegene Poesie in der Verruchtheit, mit welcher jene Egoisten der Shakespeare'schen Tragödie, jener Richard III., jener Jago, Edmund und Macbeth den Kampf gegen die ihnen wohl bewußten Gesetze der Natur und der Gesellschaft aufnehmen. Auch in der Blüthe ihrer Sünden bleibt ihnen oft eine Heldengröße, welche mit ihrer sittlichen Entartung wenigstens ästhetisch versöhnt. Aber wer hier das Verdienst des Dichters auf die Schuldrechnung des philosophischen Sittenlehrers setzen wollte, der versuche es, eine Stelle in seinen sämmtlichen Werken aufzufinden, in der die Sünde lockend und verführerisch gezeichnet wäre. Shakespeare überließ es den moralischen Dichtern des napoleonischen Frankreichs, die Sünde durch vier Acte mit allem Reiz des

Erfolges und des üppigsten Lebens zu umgeben und dann durch eine moralische Scharfrichterscene im fünften die Tugend und — die Polizei zu versöhnen. Er zeigt wahr, treu und unbestechlich, wie kein Anderer, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eignes Bild. Ich stehe keinen Augenblick an, ihn als den sittlichsten, männlichsten und geistig gesundesten Dichter zu verehren und laut zu bekennen, wie er als der phantasiereichste, anziehendste, lieblichste und erschütterndste längst von Beurtheilern und Lesern aller Bildungsstufen und Farben anerkannt und genossen wird.

Sechste Vorlesung.

Einleitung in die historischen Stücke. — Gesammtbild des in ihnen dargestellten Zeitraums. — Ihre Entstehung, ihre nationale und künstlerische Bedeutung. — Was den Dichter bei Auswahl und Behandlung des Stoffes leitete.

Indem wir nun zu einem speziellern Studium zunächst der Shakespeare'schen „Historien", als der nationalsten und eigenthümlichsten Schöpfungen des Dichters uns anschicken, versuchen wir vor Allem, von der in ihnen dramatisch behandelten Epoche uns ein geschichtliches Gesammtbild zu entwerfen. Wir dürfen dieser Mühe uns nicht entziehen, wenn unsere Absicht dahin geht, in der Auswahl, welche der Dichter aus den Thatsachen traf, in der Art, wie er sie gruppirte und behandelte, die ihn leitenden Grundanschauungen zu erkennen, von dem Wesen der ganzen Gattung, ihren eigenthümlichen Vorzügen und Schwierigkeiten ein deutliches Bild zu gewinnen. Wie natürlich bleibt auch hier alles Detail der Besprechung der einzelnen Stücke vorbehalten. Unsere Aufgabe geht zunächst dahin, von den während des vorliegenden Zeitraums wirkenden historischen Mächten, von ihren Zielen und Erfolgen eine ganz allgemein gehaltene, aber in den Hauptzügen richtige und deutliche Vorstellung uns zu verschaffen.

England ist das Land der Gegensätze. Es giebt keine gesellschaftliche oder politische Theorie, deren Vertheidigern und Gegnern

seine Geschichte nicht Beispiele und „Beweggründe“ in Menge böte. Den schroffsten Widerspruch aber gegen alle sonstige Erfahrung und Theorie bildet die Entstehung des Volkes selbst. So weit unsere geschichtliche Kenntniß reicht, erscheint Gewaltherrschaft eines Volkes über das andere, ausgeübt in einem Lande, welches Sieger und Besiegte neben einander bewohnen, als die schlimmste und verderblichste der Tyranneien. Ihre Wirkung ist im besten Falle völliger Untergang der besiegten Nationalitäten gewesen, wie im Römerreiche, und demnächst nur zu oft Auflösung aller sittlichen Bande, auch bei den Siegern — oder die Sieger hatten nicht die geistige Kraft, die Besiegten sich gleich zu machen, die Besiegten nicht natürliche Verwandtschaft genug mit dem herrschenden Stamm, um dessen Eigenthümlichkeiten in sich aufzunehmen und das eigne Wesen von ihnen durchdringen zu lassen — so im gesammten spanischen Amerika, vielleicht im alten Ostindien. Dann bildet sich die Kastenverfassung, das beklagenswertheste der Zerrbilder, in welchen die Geschichte das menschliche Geschlecht uns vorführt: Uebermuth und Erschlaffung der Herrscher, Stumpfsinn und gänzliche Entartung der Beherrschten pflegen dann Jahrhunderte lang jeden gesunden Lebenstrieb zu ersticken. In England hat jene Umbildung einen wesentlich andern Verlauf genommen. Von der normännischen Eroberung bis ins dreizehnte Jahrhundert, also fast 200 Jahre lang, wurde die britische Insel von zwei Völkern bewohnt, die sich einander ärger haßten als Römer und Carthager, als Spanier und Mauren. Für den Normanen war die Macht, die Ehre, der Besitz, jeder Genuß, jede Zierde des Lebens; für den Sachsen, den „Engländer“, der Gehorsam, die Arbeit, die Demüthigung und die Entbehrung. Die Sprache trägt noch die Spuren davon. „Da ist der ehrliche Alderman Ochs“, läßt Walter Scott im Ivanhoe sehr bezeichnend den Narren Wamba sagen, „der behält seinen sächsischen Namen, weil er von Dienstboten und Leibeigenen bewacht wird. Aber er wird sogleich zum Boeuf, einem stolzen galanten Franzosen, wenn er vor die verehrten Kinnladen kommt, die bestimmt sind, ihn zu verzehren.“ „Mynheer Calve wird auf diese Art Monsieur de Veau; er ist ein Sachse, wenn er Aufsicht und Hütung erfordert, und wird ein Normann, sobald er ein Gegenstand des Genusses ist.“ „Beim heiligen Dunstan“, antwortet Gurth der Sauhirt, „du sprichst traurige Wahrheiten aus. Man hat uns nicht viel mehr gelassen, als die Luft, die wir einathmen, und

auch diese nur, weil wir die Lasten tragen sollen, die sie uns aufbürden." Man kann die Lage der Dinge im 11. und 12. Jahrhundert nicht treffender schildern. — Mac Aulay bezeichnet die ersten Plantagenets wie die Familie Wilhelm's des Eroberers geradezu als Fremde. „Englische Geschichtsschreiber", sagt er, „sprechen mit Erhebung und Freude über die Macht und den Glanz der Plantagenets und beklagen ihren Verfall nach dem Tode des Richard Löwenherz als ein Unglück. Das ist ebenso ungereimt, als wenn ein haitischer Neger mit nationalem Stolze bei der Größe Ludwig's XIV. verweilte und von Blenheim und Ramillies mit Beschämung spräche." „Haltet ihr mich für einen Engländer?" — war die gewöhnliche Verneinungs-Formel des Richard Löwenherz; „mag ich zum Engländer werden" eine bei ihm und seinen Normannen beliebte Verwünschung. Das englische Volk hatte an den Großthaten der Normannen in Frankreich, in Syrien und Palästina so viel Antheil, als das Pferd an dem Ruhm des Reiters.

Da sandte der schützende Genius der britischen Insel ihr das erste jener merkwürdigen Verhängnisse, denen sie kaum weniger ihre Größe und Blüthe dankt als der Tüchtigkeit ihrer Bewohner.

Mit Philipp August bestieg seit Hugo Capet der erste bedeutende Regent den französischen Thron. Er fand schon an Richard Löwenherz einen mehr glänzenden als gefährlichen Gegner. Und als das Kriegsglück ihn auch von diesem frühzeitig befreit hatte, trat der erste Feigling seit der Eroberung an die Spitze des englischen Staates. Die „Laster und Thorheiten jenes Johann ohne Land" (jenes Königs Johann im Shakespeare'schen Stück) ruft Mac Aulay, „sie wurden Englands Rettung." Vorerst gingen die Besitzungen in Frankreich verloren. Der normännische Adel sah sich genöthigt, zwischen der Insel oder dem Festlande zu wählen; sie mußten Engländer oder Franzosen werden, durften nicht länger ihre englischen Besitzungen aussaugen, um das Geld auf französischen Turnieren zu verthun. Die Härte des Königs drückte beide Racen ziemlich gleich stark — und gemeinsame Noth öffnete die Gemüther der Billigkeit und gegenseitigem Verständniß. Es waren die Urenkel der Krieger Wilhelm's und der Krieger Harald's, der Sieger und der Besiegten von Hastings, welche in dem denkwürdigen Jahre 1216 den Freibrief des englischen Volkes, die Magna Charta dem Könige abrangen. Und kein volles Jahrhundert später ist der feindselige schroffe Unterschied

zwischen Normannen und Sachsen so gut wie völlig verschwunden. Das englische Volk, die englische Sprache ist fertig. Die Geschichte hat die Thatsache verzeichnet ohne über ihre Entstehung Aufschluß zu geben, die folgenreichste, großartigste Umbildung ohne Frage, welche die uns bekannte Weltgeschichte auf dem Gebiet des Völkerlebens aufbewahrt hat. Seiner Kraft bewußt, im üppigsten Wachstrieb der Jugend, ausgestattet mit allen wesentlichen Vorzügen und Fehlern, durch die es bis heute aus der Reihe der Nationen hervortritt, steht das englische Volk im 14. Jahrhundert den Franzosen gegenüber. Dieselbe kernhafte Tüchtigkeit, dieselbe Anlage für tiefes Gefühl unter der Hülle eines nüchternen, praktischen, oft genug herben und gewaltthätigen Wesens, dieselbe vorzugsweise Begabung für gesunden Humor, wie bei den Engländern unserer Tage. Nur, daß die noch wenig geschwächte Kraft des heißen normännischen Kriegerblutes, in einer für Englands Feinde furchtbaren Art gemischt mit der unverwüstlichen Ausdauer und der heitern Kaltblütigkeit des Sachsen, nicht nur die Regierung, sondern das ganze Volk auf eine Bahn gewaltthätiger Herrschsucht trieb, auf der es von seinem wahren Schicksalsziel sich eben so weit entfernte, als während der ritterlichen Fehden und Kreuzzüge der Plantagenets.

Fassen wir die Veranlassung dieser Kämpfe, deren Zwischenfälle und Folgen fast alle Historien Shakespeare's füllen, ein wenig in's Auge.

Es war im Jahre 1328, als in Frankreich mit Karl IV., Philipp's IV. jüngstem Sohn, die männliche gerade Nachkommenschaft des Hugo Capet ausstarb. Nach salischem Recht, das in Frankreich galt wie im größten Theil von Deutschland, erbte die nächste männliche Linie, mit Philipp Valois, dem Vetter des verstorbenen Königs. In England aber war damals wie noch heute auch die weibliche Thronfolge berechtigt, und der König von England, Eduard III. war ein Sohn von Isabella, Schwester des letzten Capetingers. Dies der Grund des, wie man sieht, mehr als streitigen Anspruchs der englischen Könige auf den französischen Thron, dies die äußere Veranlassung jener ebenso furchtbaren als für England glorreichen Kämpfe, welche einen großen Theil des 14. Jahrhunderts füllten, dann ein halbes Jahrhundert ruhten, um erst im 15. Jahrhundert beide Länder nach unerhörten Opfern und Verlusten den eigenen Grenzen und ihrer Bestimmung wieder zu geben. Dabei

hielt der innere Fortschritt Englands mit seinen äußern Erfolgen gleichen Schritt.

Wie in den englischen Heeren zuerst der freie, nicht adlige Landmann in den Reihen jener in ganz Europa gefürchteten Bogenschützen dem französischen Ritter siegreich gegenübertrat, so entwickelte sich die Berechtigung und Rechtssicherheit des englischen Volkes gegenüber Adel und Krone, früher und solider als in irgend einem der Nachbarländer. Die Selbstregierung des Volkes befestigte sich, ohne einer heilsamen Ausdehnung der königlichen auf Einheit wirkenden Macht entgegen zu treten. Die Leibeigenschaft schwand allmählich, die freien Besitzer mehrten sich — die geistige Bildung machte die entschiedensten Fortschritte. John Wycliffe eröffnete die große Bewegung der Geister gegen eine bildungsfeindliche Ausübung der römischen Kirchenmacht, herrliche Baudenkmäler zeugten von dem Aufleben des Kunstsinnes: so die Thürme von Lincoln, der Chor von York, das Schiff von Winchester, und Chaucer's ächt nationaler Humor eröffnete in würdigster Weise den jetzt so reich geschmückten Tempel der englischen Dichtkunst. Als Eduard III., der Schrecken der Franzosen und Schotten, im Jahre 1377 starb, hinterließ er seinem Enkel Richard II. (dem Sohne des schwarzen Prinzen, des Siegers von Cressy und Poitiers) ein für jene Zeit sehr gut geordnetes, durch die Vaterlandsliebe und die kriegerischen Eigenschaften seiner Bewohner Achtung gebietendes und nach damaligen Verhältnissen auch keineswegs armes Land — ob zwar von einer Vergleichung jenes Englands, das für seine Unternehmungen gegen Frankreich flandrische und hanseatische Schiffe borgen mußte, ich will nicht sagen mit den heutigen, aber auch mit den damaligen Geldmächten die Rede nicht sein kann. Mit Richard's Regierung beginnt nun jene bunt verworrene Reihe von Parteikämpfen, glücklich und unglücklich geführten Kriegen und tiefgreifenden Umbildungen auf vielen Gebieten des geistigen, materiellen und politischen Lebens, aus welcher Shakespeare den Stoff seiner Historien gewählt hat, mit Ausnahme des König Johann und Heinrich's VIII. Wir dürfen es uns nicht erlassen, auf dieses Chaos zuvörderst einen Blick zu werfen, bevor wir den einzelnen Stücken uns zuwenden. Richard, wir werden ihn bald näher kennen lernen, tritt in der Geschichte wie im Gedicht als einer jener schicksalschweren Charaktere auf, deren sich die Vorsehung bisweilen zu bedienen scheint, um die vorhandenen aber noch gebundenen Gegensätze zum Kampf zu

stacheln und tief eingreifende Fragen anzuregen, ohne daß sie ihnen weder die Kraft gegeben, die einen zu versöhnen, noch die Weisheit, die andern zu lösen. Ausgestattet mit glänzenden persönlichen Vorzügen, mit einer bedeutenden, gesicherten Macht und einer noch weit höhern Meinung von der, welche ihm nach göttlicher Ordnung gebührte, erschütterte er durch sein schwankendes, aus leichtsinniger Gutmüthigkeit und tyrannischer Härte, aus Schwäche, wahrer Verzagtheit, aufgeblasenstem phantastischem Dünkel, niedriger Rachsucht zusammengesetztes Benehmen einen wohlbefestigten Thron, verlor Krone und Leben und veranlaßte eine Reihe von Usurpationen, Aufständen und Greuelthaten, die nur mit einer wesentlichen Umlegung der Machtverhältnisse und einer gründlichen Veränderung der englischen Gesellschaft ein Ende nahmen.

Anstoß zu der langen Reihe schicksalsschwerer Begebenheiten, welche die englische Geschichte während des 15. Jahrhunderts füllen, gab jenes harte und hinterlistige Verfahren Richard's II. gegen seinen Vetter Heinrich von Hereford, den Sohn des alten Herzogs von Lancaster, mit welchem Shakespeare's Richard II. beginnt. Der König konnte es ihm nie verzeihen, daß er einst jenen Großen sich angeschlossen, welche den schon regierenden, aber noch nicht mündigen Herrscher noch einmal unter Vormundschaft brachten. Kaum wurde er volljährig, so nahm er einen gewaltigen Anlauf zu selbstständiger und wie es den Anschein hatte, wohlwollender und gerechter Regierung. Aber nur zwei Dinge lagen ihm ernstlich am Herzen: Ungemessenster Gebrauch der Hülfsquellen des Landes für stattlichen Genuß der königlichen Würde und Rache an den frühern Gegnern. Sie unterlagen einer nach dem andern unter allerlei Vorwänden dem Zorn des Königs. Die letzten, Heinrich Hereford und Lord Norfolk, boten sich selbst dar, durch einen wenig rühmlichen Streit, in welchem sie sich gegenseitig des Hochverraths anklagten, ausgeübt durch im vertrauten Gespräch gefallene Worte. Der König verbannte sie beide, und als bald darauf Heinrichs Vater starb, zog er gegen Recht und Versprechen die Erbschaft ein. Und was die Willkür begonnen, brachte die vollständigste Verblendung zum schnellen und tragischen Ende.

Unbekümmert um das durch Erpressen schwer gereizte englische Volk (er hatte 17 Grafschaften außer dem Gesetz erklärt) schifft der König sich nach Irland ein, zu einem sehr überflüssigen Kriegszuge gegen die damals noch fast wilden Stämme des Landes. Kaum ist

er entfernt, so landet der schwer beleidigte, ehrgeizige, trefflich berechnende und rücksichtslos durchgreifende Gegner in dem längst zum Aufstand bereiten Norden des Landes (4. Juli 1399). Der Adel der Gegend, von Northumberland und Westmoreland geführt, erhebt sich für ihn. Der Königliche Statthalter, York, benimmt sich zweideutig und schwach. Als Richard nach 3 Wochen die erste Nachricht erhält (heute hätte er sie in einer halben Stunde bekommen), ist das Land fast in den Händen des Gegners. Des Königs Zögern und Unschlüssigkeit entmuthigen auch den Rest seiner Partei. Er wird hinterlistig gefangen genommen, nach London geführt, zur Abdankung gezwungen, ohne dadurch einer schimpflichen und förmlichen Absetzung entgehen zu können. Darauf überträgt das Parlament die Krone dem Sieger mit Uebergehung der rechtmäßigen Erben. Des gestürzten Königs Einkerkerung und schmachvolle Ermordung bezeichnet die Erhebung des Hauses Lancaster. Man sagt, Heinrich IV. habe seinen königlichen Vetter durch Entziehung der Nahrung getödtet. Erst nach fünfzehntägigen Hungerqualen sei das Leben des blühenden und kräftigen Mannes erlegen. — Es begann nun für England eine Zeit, die durch schwere, verhängnißvolle Thaten, durch die kühne Entschlossenheit der gegen einander ringenden Kräfte, durch jähe Schicksalswechsel und die furchtbare Logik des die Schuldigen mit einander dahin reißenden Verhängnisses in der That mehr an die düstersten und großartigsten Schöpfungen der tragischen Muse mahnt, als an die gewöhnliche Entwickelung beglaubigter geschichtlicher Thatsachen. Die Tragödie von York und Lancaster beginnt mit der Thronbesteigung Heinrich's IV. Versuchen wir vor Allem, von den nicht so ganz einfachen Rechtsverhältnissen, um welche von nun an die Entwickelung sich dreht, uns eine Anschauung zu schaffen.

Die sämmtlichen Thronbewerber, welche in Shakespeare's Historien auftreten, stammen von Eduard III., dem siegreichen gewaltigen Plantagenet, welcher 1377, wie schon gesagt, die Krone seinem Enkel Richard II. hinterließ. Unter seinen überlebenden Söhnen, den Oheimen Richard's, kommen für uns nur drei in Betracht. Der Aelteste, Lionel v. Clarence, und seine jüngeren Brüder Joh. v. Lancaster und Edmund, Herzog v. York. Es liegt am Tage, daß nach dem Untergang der ältesten Linie vor Allem die des Lionel v. Clarence erbte, dann die Linie Lancaster und dann erst die Yorks. Erst als die letztere durch eine Heirath das Erbrecht der ersteren auf sich über-

trug, befand sie sich den Lancaster gegenüber im Verhältniß des legitimen Prätendenten zu dem glücklichen Usurpator. Die Lancasters hatten die ganze Wucht des positiven Rechts-Anspruchs gegen sich, seit Richard v. Cambridge, Sohn des Edmund v. York, sich mit Anna Mortimer, der Urenkelin von Lionel v. Clarence, dem letzten Sprößling der älteren Linie vermählte. Es war nun an ihnen, durch ihre Thaten ihren Ursprung vergessen zu machen. Ihre Herrschaft stellte bewegte, thatenreiche, glänzende Regierungen in Aussicht, so lange das Talent und die Willenskraft der Familienhäupter sich auf der Höhe ihrer Aufgabe hielt — furchtbare Katastrophen, sobald sie in die Lage kamen, von der Gewalt der Thatsachen an die Ehrfurcht vor dem Bestehenden, an die Heiligkeit des Besitzes zu appelliren. — Es liegt hier der Keim zu der blutigen, aber umsichtigen und entschlossenen Gewaltherrschaft Heinrich's IV., zu den glänzenden Thaten Heinrich's V., zu der thränenreichen Regierung Heinrich's VI.

Wir übergehen hier, als unwesentlich für die Uebersicht des Ganzen, jene Kämpfe zwischen Heinrich IV. und seinen Baronen, auf welche die Besprechung der hierher gehörigen Dramen uns ohnehin zurückführen muß.

Sein Sohn hatte kaum den Thron bestiegen, als er seine günstigere Stellung zu den Parteien benutzte, um die Kraft des Adels nach Außen zu wenden und in dem strahlenden Glanz des Nationalhelden die Flecken der Herkunft und die wenig vortheilhaften Erinnerungen an eine genialwüste Jugend verschwinden zu machen. Die alten Ansprüche Eduard's III. an den französischen Thron wurden wieder aufgenommen. Der engliche Nationalstolz betrachtete das schöne Nachbarland als eine Provinz, die auch den widerrechtlichen Besitzveränderungen des herrschenden Landes zu folgen habe. Eine Reihe glücklicher Feldzüge, deren Thaten in dem glorreichen Heldenkampfe von Azincourt gipfelten, steigerte das Bewußtsein der nationalen Kraft und Herrlichkeit zu einem an die glänzendsten Zeiten des Alterthums erinnernden Nationalstolz, in einem Jahrhundert, als die Völker des Festlandes kaum begannen, sich als lebendige große Gemeinwesen zu fühlen. Ein glänzender Friede wurde errungen, die Heirath des Siegers mit der schönen Catharina v. Frankreich giebt den Erfolgen der Waffen wenigstens eine Art von Form eines Rechtsanspruchs. Frankreich, durch innern Zwist an den Rand des Verderbens gebracht, sieht den Erben seiner Krone durch die eigene Mutter

an den Fremden verrathen. Das Glück gehorcht, wie es pflegt, dem kühnen Werben des Starken, nicht der blöden Bitte des schwächlichen Rechts — das Haus Lancaster steht auf dem Punkt, sich der Legitimität der Thaten und des Erfolges mit starker Hand zu versichern. Da griff das unerforschliche Schicksal, oder sagen wir lieber die Vorsehung, einmal recht sichtbarlich ein in den Lauf der Dinge. In der Blüthe seiner Jahre sank Heinrich dahin; und mit ihm, den der Dichter mit Fug in den Worten feiert:

„Blind machte strahlend sein gezücktes Schwert,
Die Arme spannt' er weit wie Drachenflügel.
Sein funkelnd Auge, grimmigen Feuers voll,
Betäubte mehr und trieb zurück die Feinde
Als Mittagssonn' auf ihre Stirn gewandt"

mit ihm, „der die Hand nicht aufhob, daß er nicht siegte", sank die Herrlichkeit des feudalen, ritterlichen Englands für immer dahin. Zum zweiten Male wurde England durch harte, schmerzliche Unfälle auf die Bahn seiner Bestimmung zurück geführt. Den Niederlagen des Johann ohne Land verdankte das 13. Jahrhundert die Geburt des englischen Volks und der englischen Freiheit. Die lange Reihe von Verlusten und Greueln, welche dem frühen Tode des ritterlichen Lancasters folgte, machte der blendenden unfruchtbaren Größe des abenteuerlichen mittelalterlichen Heldenthums für immer ein Ende. Der Verlust Frankreichs führte die englische Kraft endlich auf den natürlichen Schauplatz ihrer nachhaltigen, welthistorischen Erfolge — der Untergang der hohen Adelsgeschlechter sicherte die Ruhe im Innern und gewährte Raum für die bürgerlich-nationale Entwickelung des 16. Jahrhunderts. Shakespeare war in der Lage, die verheerenden Gewitter einer dunkeln und noch nicht zu lange hinter ihm liegenden Epoche inmitten der reichen Ernten zu schildern, welche den von ihnen getränkten Fluren entsprossen.

Bekanntlich begann die Umkehr der Dinge mit jener wunderbaren Erhebung des französischen Volkes, die sich an den Namen des Mädchens von Orleans knüpft. Vergebens floß das englische Blut noch in mancher verzweifelten Schlacht, vergebens befleckten die englischen Feldherren ihre Fahnen mit dem Justizmord des Weibes, welches den schlummernden Funken der Vaterlandsliebe in ihren Gegnern zur Flamme angefacht hatte. 1422 war Heinrich gestorben, 1428 erhob

sich die Jungfrau und 1451 waren nur noch Calais und Dünkirchen auf dem Festlande im Besitz des Erben Heinrich's V. Die Zeit war unwiederbringlich vergangen, in welcher der englische Adel und der Söldner mit der Beute Frankreichs seinen Aufwand bestritt. Die Söhne der Sieger von Azincourt kehrten heim zu den schmalen Hülfsmitteln des heimischen Heerdes. „Das Land wurde ihnen zu enge", sagt der verständige Beobachter Comines. Es war um den innern Frieden geschehen, sobald die bestehenden Macht- und Besitz-Verhältnisse eine Blöße gaben. Und dieser Zeitpunkt wurde durch die inneren Verhältnisse des Hauses Lancaster in verhängnißvoller Weise beschleunigt.

Wir erwähnten, daß Heinrich V. seinen Sohn in unmündiger Kindheit zurückließ. Der Zwist zwischen seinen Oheimen Gloster und Bedford, sowie dem Kardinal von Winchester (Heinrich Beaufort, Bruder Heinrichs IV., Großoheim des Königs) war nicht die geringste Ursache des Unglücks im französischen Kriege. Noch verderblicher aber wirkte des Königs Volljährigkeit auf das Schicksal des Hauses. Die verhängnißvolle Verheirathung des gutmüthigen, sanften, gänzlich willenlosen Betbruders mit der unseligen Margarethe von Anjou erinnert in der Geschichte des Hauses Lancaster an jene Ate, jenen Fluch, durch welchen die Götter des griechischen Trauerspiels den Sinn derer verwirren, welche sie verderben wollen. Fortan waren Mäßigung, Schonung, Klugheit aus dem Rathe der Lancaster gewichen. Das englische Volk war wenig geneigt, sich dem von der verhaßten Ausländerin offen beherrschten Schwächlinge zu opfern, als Richard v. York, 1450, zunächst in Maske des dem König treuen und nur dessen schlechten Rathgebern feindlichen Biedermanns sich an die Spitze der Mißvergnügten stellte. Zwar er selbst fand nach dem Unglückstage bei Wakefield 1460 den Tod in einer jener furchtbaren Schlächterscenen, die von nun an jedem Treffen folgten, in deren Schilderung (Heinrich VI. Th. 3, Sc. 1.) Shakespeare's Tragik ihre Höhe erreicht. Aber um so entschlossener und erbitterter nahmen seine Söhne den Kampf auf. Deren ältester, Eduard IV., nach manchem Wechsel des Kriegsglückes im Jahre 1464 als König allgemein anerkannt, durch seine Entzweiung mit Warwick, dem „Letzten der Barone", im Jahre 1470 vorübergehend gestürzt, dann aber seit dem blutigen Siege bei Tewsbury 1471 im ruhigen Besitz der Herrschaft, gewährte dem erschöpften Adel seiner Partei einige Jahre im vollsten

Maße den üppigen Genuß des theuer erkauften Sieges. Aber noch hatte das Gewitter nicht ausgetobt. Es war, als hätten alle Leidenschaften eines erbitterten Bürgerkrieges, der ganze harte, verwegene, ruchlose Egoismus eines der fessellosen Gewalt verfallenen Zeitalters sich in des Königs jüngstem Bruder, dem furchtbaren Glocester, verkörpert. Ein Act der Selbstvernichtung, wie kaum die Tragödie, geschweige die Geschichte ihn zum zweiten Male zeigt, versammelte in wenigen Jahren das blühende Geschlecht der Sieger zu ihren Opfern. Wie Fortinbras im Hamlet betritt der Vertreter einer bessern menschlichern Zukunft, Heinrich Richmond, durch seine Mutter, Margaretha Somerset, Heinrich's VI. Cousine, mit den Lancasters verwandt, den vom Blute der Schuldigen dampfenden Boden. Der alte Fluch ist gesühnt, fortan schweigt der Hader der Parteien vor der Stimme des Gesetzes. Der Kern des Volkes, die kleine Gentry, die Mittelklassen, sie athmen auf unter dem Schutze des mächtigen, Friede stiftenden Königs; mit dem Muthe der Jugend und mit der Besonnenheit des männlichen Alters, mit dem festen siegesgewissen Schritte des geprüften Kämpfers betritt Alt-England eine höhere Bahn, um fortan in den Schlachten des Geistes, in dem Wettstreit des Fleißes und der Geschicklichkeit, und in Ausübung jener schwersten der Künste, der Pflege des öffentlichen Rechts, den Völkern voranzugehen mit dem Muthe der Helden von Cressy und Azincourt, aber mit soliderem Gewinne und dauerndem Glück. Und mitten im Rausche der ersten Erfolge, umgeben von dem blühenden und saft-strotzenden Frühlingsleben einer neuern und größern Zeit, preßte Shakespeare's Genius mit starker Hand den geistigen Inhalt jener verworrenen, schicksalsschweren Vergangenheit in die unsterblichen Formen der erhabensten Kunst, den Frevlern zur Warnung, den Redlichen zum Troste, spätern Geschlechtern zur Auferbauung im Geist, seinem Volke aber zu einem Ehrendenkmal, wie keins, in alter und neuer Zeit, dessen sich rühmen kann. — Wir werfen zunächst einen Blick auf die Grundsätze, nach denen er hiebei verfuhr, wir versuchen, in den allgemeinsten großen Umrissen den Plan des Werkes zu erkennen, damit später die Betrachtung des Einzelnen uns nicht verwirre.

Bekanntlich ist Shakespeare bei Auffassung seiner historischen Stücke vornehmlich zwei Quellen gefolgt: Für die Thatsachen der Chronik des Holinshed, welche 1577 in 2 Bänden Fol. erschien, für die Charakteristik dem Miror of Magistrates des Thomas Sackville,

einer Art von poetischem Todtengericht über die hervorragenden Theilnehmer an den Parteikämpfen des 15. Jahrhunderts. Sein unverkennbares Anlehnen an die wirkliche Geschichte hat Schlegel sogar zu dem Ausspruch veranlaßt:

„Die Hauptzüge der Begebenheiten sind so treu aufgefaßt, ihre Ursachen und sogar ihre geheimen Triebfedern sind so lichthell durchschaut, daß man daraus die Geschichte nach der Wahrheit erkennen kann, während die lebendige Darstellung sie der Einbildungskraft unauslöschlich einprägt.“

Shakespeare würde damit der bekannten Ansicht Schiller's und Lessing's entgegen treten, daß der Dichter durchaus volle Freiheit haben müsse, den historischen Stoff nach den höhern Gesetzen der poetischen und menschlichen Wahrheit umzugestalten. Meiner Ansicht nach steht seine Praxis zwischen beiden Verfahrungsweisen in der Mitte. Mit ebenso bewundernswerthem Sinn für historische als für poetische Wahrheit erfaßt er den Geist, die innere Bedeutung des darzustellenden Zeitraums; man wird ihn so leicht auf keiner Färbung und Fälschung auf diesem Gebiete ertappen. Jene beliebte Manier einer andern Dichterschule, die Helden der Vergangenheit als Vertreter von Zeitbestrebungen zu benutzen, sie ist dem Dichter Richard's II. völlig fremd. Auch in Betreff *entscheidender* Thatsachen erlaubt Shakespeare sich so leicht keine poetische Willkür. Es ist durchaus nicht seine Art, in historischen Stücken handelnde *Hauptcharactere* zu erfinden, wie Posa, Max Piccolomini, Mortimer, Attinghausen ꝛc. Dagegen ist sein Gefühl, oder sagen wir lieber seine Einsicht in die Bedingungen seiner Kunst viel zu sicher, als daß er der chronologischen Genauigkeit, der Vollständigkeit des Details oder gar der diplomatischen Ehrfurcht vor dem Text einer Quelle jemals die Bedingungen der theatralischen Gruppirung, der Uebersichtlichkeit und Anschaulichkeit, endlich die Vollständigkeit der Characteristik zum Opfer brächte. Und wie er namentlich in Behandlung der in die Staatshandlung eingestreuten volksthümlichen Scenen die vollste Freiheit des Dichters in Anspruch nimmt, das wird bei Besprechung Heinrich's IV., Heinrich's V. und Heinrich's VI. sich zur Genüge ergeben. — Es liegt hier ein unleugbarer Vorzug des historischen Schauspiels vor der Geschichte, dicht neben einer nicht zu übersehenden Schwäche. Vortrefflich geeignet ist jenes, den historischen Geist anzuregen, auf den richtigen Standpunkt der Betrachtung zu führen, die Begeisterung zu er-

wecken — aber es wäre doch sehr mißlich ihm für seine historische Ausbildung sich anzuvertrauen. Marlborough und Pitt bekannten, daß sie ihre erste historische Kenntniß Shakespeare's Stücken verdankten. Aber sie zogen den Dichter schwerlich zu Rathe, wenn sie bei Anfertigung einer Staatsschrift der Belehrung bedurften.

Ueber jenen Geist nun, in welchem die Historien Shakespeare's gelesen sein wollen, giebt schon ein Blick auf die Zeit ihrer Entstehung einen deutlichen Wink. Heinrich VI. wurde etwa 1590 nach dem ältern Stücke von Greene bearbeitet. Richard III. entstand (nach Collier und Dyce) im Jahre 1593, Richard II. wahrscheinlich 1596 (gedruckt wurde er 1597), Heinrich IV. zwischen 1596—1598, Heinrich V. 1599, König Johann vor 1598 und Heinrich VIII. zuletzt, in dem Jahre 1603 oder 1604. Es fallen also fast sämmtliche historische Stücke der Zeit (beiläufig auch die, welche nicht von Shakespeare sind) in das große Jahrzehnt der Königin Elisabeth. Wieder stand England gerüstet, gegen die romanische Welt, gegen Spanien wie einst gegen Frankreich. Der entscheidende Schlag war mit Vernichtung der Armada gefallen, 1588. Aber noch brachte jedes Jahr neue Triumphe, während das Hochgefühl der gesicherten Unabhängigkeit, das Bewußtsein der erprobten Kraft daheim einen glücklichen Wetteifer in allen Bahnen rühmlicher Thätigkeit entzündete. Da stieg denn die Heldenzeit des Volkes auf vor dem Blick seines Dichters. Jene Worte des Bastard im König Johann:

„Dies England lag noch nie, und wird auch nie
Zu eines Siegers stolzen Füßen liegen,
Als wenn es erst sich selbst verwunden half.
Nun seine Großen heim gekommen sind,
So rüste sich die Welt an dreien Enden,
Wir trotzen ihr, nichts bringt uns Noth und Reu',
Bleibt England nur sich selber immer treu."

sie könnten als Motto den sämmtlichen Historien voranstehen. So empfand und schrieb sie der Dichter und so faßten seine Mitspieler und Zuschauer sie auf.

„Welche englische Brust", ruft Heywood in seiner 1612 erschienenen Apologie für Schauspieler, „wenn wir einen kühnen Engländer in unsern Historien dargestellt sehen, hegt und pflegt nicht seinen

Muth und seinen Ruhm mit den besten Wünschen? Welche Memme, die einen tapfern Landsmann sieht, sollte nicht beschämt sein über ihre eigene Feigheit? Welcher englische Fürst, wenn er Heinrich V. oder das ruhmvolle Bild Eduard's III. sieht, würde nicht plötzlich begeistert von einem so großen Schauspiele? Wo wäre bei uns der Mann, von noch so geringen Fähigkeiten, der nicht über alles Merkwürdige sich zu unterhalten wüßte, von Wilhelm dem Eroberer bis auf diesen Tag?"

Dabei kommt die natürliche, historische Perspective der dargestellten Ereignisse dem Dichter in bemerkenswerther Weise zu Hülfe. Shakespeare war nicht genöthigt, einen ehrgeizigen, der Volkssache stets entfremdeten Banden-Führer zu idealisiren oder die Gestalt eines längst vergessenen unbedeutenden Ritters zum Mittelpunkt einer großartigen Zeit zu machen, wenn er die Vergangenheit des englischen Volkes dichterisch gestalten wollte. Die Geschichte zeigte ihm sein England längst um die Person ritterlicher Monarchen geeinigt, durch eine glänzende Aristokratie und eine kernhafte, dem Mittelstand angehörige Wehrkraft (die erste dieser Art in Europa) nach Außen vertreten. Er durfte nur zugreifen, um Stoffe zu finden, welche dem Gefühl und dem Verständniß seiner Zuschauer keineswegs fern lagen, während sie doch weit genug zurücktraten um den Leidenschaften des Tages nicht unmittelbar zu verfallen. Der Kampf der Rosen war beendigt, England gehorchte der Enkelin jenes Richmond, der schließlich die Ansprüche beider Parteien durch seine Heirath mit der letzten Erbin der Yorks in sich vereinigt hatte. Der Adel hatte die Lehren noch nicht vergessen, welche jene letzten Tage seiner Selbstherrlichkeit ihm gegeben. Es war den großen Familien des Landes in frischem Gedächtniß, daß die ungezähmte, leidenschaftliche Selbstsucht des Einzelnen, und wäre er klug wie Bolingbroke, ritterlich wie Warwick, schlau und verwegen wie Glocester, den Grundgesetzen der Gesellschaft auf die Dauer nicht straflos Hohn spricht, — daß Untreue den eigenen Herrn schlägt und daß das höchste Talent, die genialste Kraft nur dann bleibende Erfolge erringen, wenn sie in Anerkennung der sittlichen Weltordnung dem Dienste des Ganzen sich hingeben. So kamen die Ueberlieferungen der Geschichte dem tief ernsten, überall auf sittliche Auffassung und Deutung des Thatsächlichen gerichteten Sinne des Dichters trefflich entgegen. Das Chaos wilder durcheinander wogender Parteikämpfe gestaltete sich vor dem Blick des Herzenskündigers

zu einem nationalen Drama in großartigem Styl, er sah, wie Wenige, das Weltgericht in der Weltgeschichte. Nicht nur ermuthigend und begeisternd, sondern auch warnend und lehrend treten von seinem Hauche beseelt die Gestalten der Vergangenheit den Lebenden gegenüber. Die Erhebung des Hauses Lancaster, der Sieg der Kraft und Klugheit über das geheiligte aber unwürdig vertretene Recht bildet den Inhalt der vier den Ereignissen nach voran stehenden, wenn auch zuletzt entstandenen Stücke: Richard's II., der beiden Theile Heinrich's IV. und Heinrich's V. Dann führen die drei Theile Heinrich's VI. und Richard III. die Sühne der alten Blutschuld, den Triumph der weißen Rose über die rothe, den Siegesmuth und in unmittelbarer schrecklicher Vergeltung die Selbstvernichtung des Hauses York dem Auge vorüber. Das später hinzugefügte Gelegenheitsstück Heinrich VIII. eröffnete in fast symbolischer Darstellung die Perspective auf eine große glücklichere Zukunft, deren erstes Wehen des Dichters Zuschauer bereits fühlten — während König Johann in jene Zeit uns zurückführt, welche durch das heilsame Feuer der Trübsal die starren feindseligen Elemente des britischen Volkes zusammen schmolz, in die Zeit der Geburtswehen der englischen Nationalität.

Es drängt sich hier eine Erwägung auf, in deren Vernachlässigung gerade für den denkenden Leser des Dichters die Gefahr eines Mißverständnisses liegen würde. Wie nur kommt es, fragt der Freund und Kenner englischer Geschichten sich unwillkürlich, daß das folgenreichste Ereigniß jener Zeit, die Erringung des großen Freibriefes, in welchem der Baum der englischen Verfassung wurzelt, bei Shakespeare mit keinem Worte erwähnt wird, während Kabinetsintriguen und wüstes Kriegsgetümmel die ausführlichste Schilderung finden?

Gewiß, ein moderner Dichter hätte sich diese treffliche Gelegenheit so leicht nicht entgehen lassen, über Constitution, Freiheit, Menschenrechte seine Meinung zu sagen, ein Paar Klubreden oder Leitartikel in fünffüßigen Jamben an den Mann zu bringen. Warum Shakespeare es unterließ, können wir freilich nur vermuthen, und dergleichen Vermuthungen in die Seele Anderer hinein, bleiben aller Auslegekunst zum Trotz eine mißliche Sache. Aber zugegeben, daß die historische und die poetische Bedeutsamkeit eines Ereignisses zwei sehr verschiedene Dinge sind — und das sind sie in der That — — liegt es nicht nahe zu vermuthen, daß Shakespeare eben jenen

poetischen Gehalt in der berühmten sogenannten Begründung der englischen Verfassung vermißte? In poetischen Dingen ist einmal der Schein vom Wesen nicht zu trennen, wie in wissenschaftlichen oder sittlichen Fragen. Der Dichter kann das abstracte Recht und die abstracte Freiheit eben so wenig brauchen als die abstracte Tyrannei. Für ihn erscheinen die Ideen nur in Personen, Handlungen und Empfindungen, nicht in der Form des losgelösten Gedankens. Die Mächte des Einzellebens und der Geschichte werden ihm in dem Maße dienstbar, als sie in dem Wollen, Empfinden und Handeln lebendiger Menschen zur Erscheinung kommen. Für den dramatischen Dichter vollends wird eine Idee nur da ein wirksames Motiv, wo sie in einer bedeutenden Persönlichkeit sich zur Leidenschaft steigert und in der äußern Welt stark hervortretende, zu schneller Entscheidung drängende Verwicklungen hervorruft.

Nun werfe man einen Blick auf die Entstehung der englischen Verfassung und es wird sich zeigen, wo diese Bemerkungen hinauswollen. Die Summe von Gesetzen, Gewohnheiten, Gebräuchen und meinetwegen Mißbräuchen, welche die Engländer ihre Verfassung nennen (our happy constitution) ist nicht gemacht, sondern gewachsen, geworden. Unter allen Entwicklungs-Prozessen aber ist der des Wachsens der unscheinbarste, wenn auch der erfreulichste.

England hatte nie einen Rousseau, einen Montesquieu, einen Sieyes, welche über die demnächst einzuführende und dem Volke zu schenkende „Freiheit“ nachsannen wie ein Uhrmacher über einen verbesserten Chronometer oder ein Chemiker über die Verwandlung des Torfes in Wallrath, um die patentirte Erfindung dann mit dem gehörigen Eclat in allen Zeitungen und an allen Ecken in Scene zu setzen. Nie stritt in der Londoner Pauls-Kirche eine Versammlung trefflicher Professoren über die republikanische oder monarchische Spitze, über Ein- oder Zwei-Kammer-System, über das Maximum des stehenden Heeres oder das Minimum der „Grundrechte“. Aber seit uráltester Zeit war und blieb es das angeborne Grundrecht des Sachsen wie des Normannen, sich zu wehren, wenn man ihn angriff. Wie die ersten Tribunen der römischen Plebs kein Recht erhielten und auch kein Recht begehrten, als die Befugniß, einem ungerecht Verfolgten gegen den Consul Hülfe zu leisten, so wehrten die englischen Barone und Gemeinen sich einfach ihrer Haut gegen zu harte Bedrückung des Königs. An irgend welche Theorie idealer Freiheit und

Menschenrechte wurde dabei so wenig gedacht, daß bis zum Jahre 1688 thatsächlich verständige und volksbeliebte Regenten sich zu unzähligen Malen ungestraft über alle Rechtsformen hinweg setzten. Es giebt keine Bestimmung der englischen Verfassung, die nicht der naturkräftige Egoismus der bewaffneten Korporationen dem König in irgend einer Weise abgepreßt hätte, und die nicht oft verletzt worden wäre, bis endlich Alter, Gewohnheit und zunehmende Volksbildung ihr die Heiligkeit einer unverletzbaren Bürgschaft gaben. Und wenn sonach die Natur des englischen Wesens die Lösung aller Rechtsfragen weit mehr in der Entscheidung unzähliger einzelner Fälle als in kühner Aufstellung und Behauptung großer, begeisternder Grundsätze suchte, so war die Zeit der Elisabeth einer emphatischen Behandlung solcher Dinge vollends ungünstig. Wenn je, so ersetzten gegen das Ende des 16. Jahrhunderts der gute Wille einer ausgezeichneten Persönlichkeit und die gesunde Gewohnheit des Volkes die sogenannten „formellen Garantien“. Shakespeare hätte sich bei Regierung und Zuschauern sicherlich wenig Dank verdient, wenn er bei Schilderung König Johann's für die Barone und Gemeinden gegen die Krone Partei nahm, statt für England gegen den ausländischen Erbfeind. So wird also der politische Parteigänger von links und rechts die Historien seines Shakespeare vergeblich nach politischen Sentenzen und Phrasen durchsuchen. Um so besser aber wird er daran thun, sie mit offenem Sinne wieder und wieder zu lesen. Denn wenn irgend ein Buch, so sind diese wunderbaren Darstellungen geeignet — und hier liegt ihr eigenthümlicher Vorzug vor der eigentlichen freien Tragödie — den Gesichtskreis des Betrachters über die engen Verhältnisse unseres modernen Privatlebens zu erweitern, das Auge an jene große Perspective zu gewöhnen, die für Beurtheilung öffentlicher Dinge ihren eignen Maßstab verlangt und stets verlangen wird, überall wo ein Volk aus der kleinlichen Selbstsucht der Privatinteressen zu bewußtem Gesammtleben sich empor arbeitet. Es ist für die Beurtheilung durchaus nicht gleichgültig, ob eine Handlung nur auf den Urheber zurückwirkt, oder ob Millionen ihre Folgen zu tragen haben. Der Schulphilosoph mag es bequem, der Student es erhaben finden, die Handlungen des Tambours und die des Feldherrn mit einem Maßstabe zu messen, in dem Staatsmanne, dem Könige, den Familienvater zu lieben oder zu hassen und mit jenem kahlsten, unglückseligsten aller nichtssagenden Stichwörter, mit

der Forderung der „Consequenz“ die verwickeltsten Knoten des praktischen Lebens zu durchhauen. Alle Achtung vor einem consequenten Professor der Mathematik — aber vor consequenten Staatsmännern im gebräuchlichen Sinne des Wortes, vor jenen kläglichsten aller Egoisten, die lieber die Welt in Trümmer gehen lassen, ehe sie einen Irrthum, eine Uebereilung, einen Rechnungsfehler eingestehen, wolle Gott jedes Land in Gnaden bewahren! — Für die gewöhnliche Auffassung selbst begabterer Menschen unter uns, dem öffentlichen Leben immer noch entfremdeten Neuerern, liegen hier die Gesichtspunkte des fühlenden Menschen und des verantwortlichen Staatsmannes im Leben, des Dichters und des Geschichtsschreibers in der Literatur so weit auseinander, daß ihre Unversöhnlichkeit sprüchwörtlich geworden ist. Auch weist die Geschichte der gesammten Poesie, so viel mir bekannt, nur Einen Shakespeare auf, der, ein feinfühlender und tief blickender Kenner des Herzens, wie kein Anderer, den großen Verhältnissen des Weltlaufes stets und im vollsten Maße gerecht wird. Und fragt man uns, welches die Grundanschauung politischer Dinge ist, die wir in seinen Historien zu finden glauben, so werden wir die Antwort nicht schuldig bleiben. Wie im Leben des Einzelnen Beherrschung der Leidenschaft, so ist in dem des Staatsmannes glühende, unbedingte Liebe zum Vaterlande die Grundlage aller Tugend, kühle, besonnene Würdigung der augenblicklichen Sachlage und Schnelligkeit des Entschlusses die Grundbedingung alles Erfolges. Und jene Liebe zum Vaterlande, sie ist dem Dichter keine kalte Abstraction, keine mit Mühe der widerstrebenden Natur aufgedrungene Pflicht. Mit der ganzen Wucht einer sittlichen Macht ersten Ranges, einer natürlichen Grundbedingung seines Fühlens und Seins pulsirt sie in jeder Ader der Kunstschöpfungen, welche es ihr verstatten, sich geltend zu machen. Deutsche Kritiker haben sich öfters in dem „geistreichen“ Ausspruche gefallen: Shakespeare sei kein Engländer gewesen, wie Christus kein Jude. Ich glaube, der Dichter Heinrich's V. hätte für ein solches Lob sich bestens bedankt. Freilich geht er, wie jeder ächte Genius, über die engen Grenzen der Vorstellungen, nicht nur seines Landes, sondern auch seines Zeitalters weit hinaus. Aber wer daraus jene trostlose Vereinzelung und Selbstanbetung folgern wollte, die wohl anderswo die Dichter von der Theilnahme an den Leiden und Freuden ihres Volkes in ideale Regionen entrückte — der hole sich aus Shakespeare's Historien vor Allem die Lehre, daß auch der Beste nicht

zu gut ist, für das Vaterland zu arbeiten, zu denken — und zu sterben. Wahrlich er würde mehr dabei gewinnen, als wenn er in alle Geheimnisse der Aesthetik eindränge und die tiefsten philosophischen Fragen aufwürfe und löste, die ja doch ein leeres Schellengeklingel bleiben, wo sie nicht, dem Herzen entquellend, zum Herzen sich Bahn brechen. In diesem Sinne wollen wir es versuchen, dem Studium der Historien Shakespeare's nicht nur eine flüchtige Unterhaltung, sondern eine bleibende und heilsame Frucht abzugewinnen!

Siebente Vorlesung.

Richard der Zweite.

Es ist ein für die Leser Shakespeare's höchst günstiger Umstand, daß die historischen Stücke keineswegs in einer Reihenfolge entstanden sind, welche der Ordnung der dargestellten Begebenheiten entspräche. Bekanntlich entstand die vierfache Tragödie des Hauses York, die drei Theile Heinrich's VI. und Richard III. umfassend, zuerst, zum Theil in jener frühesten Periode des Dichters, da er noch mit der Form rang und in Ueberarbeitung fremder Werke seine Kraft prüfte. Und erst auf der Höhe seiner Ausbildung, in der vollsten Reife männlicher Lebenskraft schuf er dann in wenigen Jahren aus einem Gusse und ganz selbstständig die dramatische Geschichte der Lancaster'schen Epoche — in den Jahren 1596—1599. So genießt der Leser den unschätzbaren Vortheil einer meisterhaften Einführung in die bunt verwirrten Verhältnisse des dargestellten Zeitraums; unsere Theilnahme wird von vorn herein durch Kunstwerke von höchster, unübertroffener Schönheit gefesselt, die schwierigere Lectüre Heinrich's VI. findet ein lebhaftes Interesse an der Sache schon vor, wir sind in den Stand gesetzt, auch da dem tiefern Strom der Entwickelung zu folgen, wo die Anhäufung des hin und wieder nicht mit gleichmäßiger Vollendung verarbeiteten Materials ihn verdecken möchte — und die furchtbare Lösung des vielverschlungenen Gewebes in Richard III. wirkt auf uns mit der ganzen Kraft einer majestätischen Offenbarung jener sittlichen Nothwendigkeit, auf der in Shakespeare's Weltauffassung alle menschliche Entwickelung, im öffentlichen Leben wie im Schicksal des Einzelnen, beruht.

Wie bei den meisten seiner Historien hatte Shakespeare bei Abfassung Richard's II. höchst wahrscheinlich ein älteres Drama vor sich. Wenigstens berichtet Dr. Forman, daß 1611 ein Stück dieses Inhalts aufgeführt wurde, viel reicher an Handlung und an gewaltsamen, blutigen Scenen als das Shakespeare'sche Drama, und es wird wohl mit Recht vermuthet, daß es jenes ältere Stück, nicht Shakespeare's Richard II. war, welches Essex' Freunde im Jahre 1601 benutzten, um die Londoner gegen Elisabeth aufzuregen*) — eine Absicht, der das Shakespeare'sche Stück schwerlich entsprochen hätte.

So wie Richard II. vor uns liegt, schließt er sich genauer an die Geschichte an, als irgend eine der „Historien". Shakespeare hat in der Haupthandlung gar nichts geändert, mit Ausnahme einer allerdings merkwürdigen Scene, auf die wir später zurück kommen. Er hat sich jener Nebenpersonen fast gänzlich enthalten, auf denen in Heinrich IV. ein wesentlicher Theil des Interesses ruht. Offenbar erachtet er den natürlichen Verlauf der Begebenheiten hinreichend dramatisch und bedeutungsvoll, um die Theilnahme der Zuschauer auch ohne künstliche Hülfe zu fesseln. Die Kraft seines Genius wandte sich einzig der Aufgabe zu: in der Gruppirung und Darstellung der Thatsachen das Bild der Zeit deutlich hervor treten zu lassen und durch Reichthum und Tiefe der Characterzeichnung zu ersetzen, was der Handlung an spannender Verwickelung und überraschenden Wendungen abgehen möchte. In beiden Richtungen findet Richard II. selbst bei Shakespeare kaum seines Gleichen. Die englische Kritik erklärt ihn mit Recht für das erste der rein historischen Stücke, und von je hat die Betrachtung englischer Staatsmänner diesem Meisterwerke politischer Poesie, im besten Sinne des Wortes, mit Vorliebe sich zugewendet.

Versuchen wir nun zunächst aus den im Stücke gegebenen Andeutungen das Bild der Zeit und der Handlung in Shakespeare's Sinne uns treu und lebendig zu erneuern. So vorbereitet, möge

---

*) Die Schauspieler machten Schwierigkeiten, weil das Stück alt sei und schwerlich ziehen werde. Essex mußte sie durch ein Extra-Honorar von 40 Schillingen entschädigen. Schon deshalb ist es nicht natürlich, an Shakespeare's Richard II. zu denken, der 5 Jahre vorher, 1596, zum ersten Mal gegeben wurde und in dem Repertoire des Globe eine große Rolle spielte.

ein Blick auf die Entwickelung der Hauptcharactere uns in den Stand setzen, der Grundanschauung des Dichters auf die Spur zu kommen und für die Auffassung und den Genuß des Ganzen uns den richtigen Gesichtspunkt ermitteln.

Der Beginn der Handlung findet Richard II., im Herbst des Jahres 1398, auf dem Gipfel der Macht und des Glückes, aber auch in der Blüthe seiner Verblendung und Thorheit, und umgeben von den drohenden Vorzeichen des heran nahenden Sturmes. Noch gehorcht ihm jenes stolze England, über dem der Ruhm des siegsgewaltigen, dritten Eduard die schützenden Flügel ausbreitet. Noch lebt in seinen Edeln jener hochaufstrebende Geist der Ehre und des ritterlichen Mannesmuthes, vor dem auf den Schlachtfeldern Frankreichs so oft der glänzende Adel des Nachbarreiches sich beugte. Jene stolzen Worte Norfolk's, als der König vom Zweikampfe mit Bolingbroke abmahnt, wie sprechen sie ergreifend und wahr den sittlichen Lebensgeist dieser glänzenden und wehrhaften Aristokratie aus:

„Ehr' ist des Lebens einziger Gewinn,
Nehmt Ehre weg, so ist mein Leben hin.
Drum, theurer Fürst, laßt mich um Ehre werben;
Ich leb' in ihr, und will mit ihr auch sterben."

Nehmen wir hiezu jene glühende Liebe zu dem theuren, heimischen Boden, jene Hingabe an den Ruhm und die Größe des gemeinsamen Vaterlandes, von der hier auch die ehrgeizigsten Häupter der streitenden Parteien gleichmäßig durchdrungen sind, so haben wir die gesunden, zukunftsreichen Lebenselemente der in den Historien durcheinander wogenden Welt so ziemlich beisammen. Es ist wohl keine Affectation, wenn Bolingbroke der Heimath den Rücken wendet mit den Worten:

„Leb' wohl denn, Englands Boden, süße Erde,
Du Mutter, Wärterin, die mich noch trägt!
Wohin ich wand're, bleibt der Ruhm mein Lohn:
Obschon verbannt, doch Englands ächter Sohn."

Noch jene rührende Klage des verbannten Norfolk:

„Die Sprache, die ich vierzig Jahr' gelernt,
Mein mütterliches Englisch soll ich missen,
Und meine Zunge nützt mir nun nicht mehr
Als, ohne Saiten, Laute oder Harfe.“

Es ist noch ganz das alte, herrliche, sieggekrönte England, die Heimath des Rechts und der Kraft, der Sicherheit und des Ueberflusses, welches Shakespeare in jenen begeisterten Worten schildert, der herrlichsten Huldigung, die je ein ächtes Dichterherz dem Vaterlande darbrachte:

„Der Königsthron hier, dies gekrönte Eiland,
Dies Land der Majestät, der Sitz des Mars,
Dies zweite Eden, halbe Paradies,
Dies Bollwerk, das Natur sich selbst erbaut,
Der Ansteckung und Hand des Kriegs zu trotzen,
Dies Volk des Segens, diese kleine Welt,
Dies Kleinod, in die Silbersee gefaßt,
Die ihm den Dienst von einer Mauer leistet,
Von einem Graben, der das Haus vertheidigt
Vor weniger beglückter Länder Neid;
Der segensvolle Fleck, dies Reich, dies England,
Die Amm', der schwangre Schooß erhabner Fürsten,
An Söhnen stark und glorreich von Geburt,
So weit von Haus berühmt für ihre Thaten,
Für Christendienst und ächte Ritterschaft,
Als fern im starren Judenthum das Grab
Des Weltheilandes liegt, der Jungfrau Sohn.“

Aber freilich, es ist der letzte Strahl der scheidenden Sonne vor dem Hereinbrechen des Unwetters, der das meerumflossene Paradies vor dem Auge des Dichters verklärt. Diese Worte der glühendsten Liebe und des edelsten, vaterländischen Stolzes, sie kommen aus dem Munde des schwer gekränkten Lancaster, mit dessen brechendem Auge der gute Genius des stolzen Könighauses von den Ueberlebenden sein Angesicht wendet. In der Bitterkeit seines Herzens fährt der Sterbende fort:

„Dies theure, theure Land so theurer Seelen,
Durch seinen Ruf in aller Welt so theuer,

Ist nun in Pacht — ich sterbe, da ich's sage —
Gleich einem Landgut oder Meierhof. —
Ja, England, eingefaßt vom stolzen Meer,
Deß Felsgestade jeden Wellensturm
Des neidischen Neptunus wirft zurück,
Ist nun in Schmach gefaßt, mit Dintenflecken
Und Schriften auf verfaultem Pergament."

Denn schon hatte des Königs ungemessene Verschwendung seine reichen Hülfsquellen erschöpft, ihn zu den verderblichsten und schmählichsten Auskunftsmitteln gezwungen. Die Geschichte berichtet für jene Zeit Unerhörtes über diese Finanzwirthschaft. Richard's Zusammenkunft mit dem französischen Könige, bei Gelegenheit seines Heirathsvertrages mit Isabella von Frankreich, im Frühling 1396, hatte 300000 Mark Silber gekostet, weit mehr als die Mitgabe der Braut betrug, einem jetzigen Aufwande von 30 Millionen Thalern beinahe gleich kommend. An Richard's Hofe lebten 10000 Personen auf des Königs Kosten, 100 waren allein in der Küche beschäftigt. Da wurde denn zu jedem Aeußersten geschritten; um nur baares Geld zu schaffen, wurden die gesammten Einkünfte der Krone an den reichen Grafen von Wiltshire verpachtet*).

Und doch war Richards Regierung längst reich an den warnendsten Erfahrungen, seine Stellung zu den Häusern des Adels, zu der eigenen Familie wie zu den Volksmassen mehr als zweifelhaft. Die öffentliche Meinung belastete ihn mit der Schuld am schmählichen Tode seines Oheims Glocester; nicht ohne Besorgniß für die eigne Sicherheit hatten die beiden noch überlebenden Brüder des Ermordeten, die Herzöge von Lancaster und York, das Verderben des Bruders mit angesehen, — ein ingrimmiger, tief fressender Parteihaß beginnt in den einflußreichen Familien zu wuchern und zeigt dem tiefer Blickenden eine unheilschwangere Zukunft.

---

*) Eine ausführlichere Schilderung dieses Hoftreibens giebt der Dichter in Heinrich IV., Thl. I., Act 3, Sc. 2. Da malt es König Heinrich seinem leichtsinnigen Prinzen als abschreckendes Beispiel aus, „wie der flinke König auf und ab hüpfte mit seichten Spaßern und mit stroh'nen Köpfen", wie er „seine Würde verthat, seinen Hof mit Possenreißern vermengte und durch ihren Spott seinen Namen entweihen ließ!"

Es sind diese Verhältnisse, welche der Dichter in den seltsamen Scenen des ersten Actes zur Anschauung bringt, die den Streit zwischen Hereford und Norfolk zum Gegenstande haben.

In ganz auffallender Weise weicht hier das Drama ab von der Geschichte — Der historische Hergang ist kürzlich dieser:

Norfolk und Bolingbroke gerathen auf einem Ritt von London nach Brentford in ein Gespräch über die Regierung, und der Erstere tadelt in heftigen Ausdrücken die Verwaltung, insonderheit des Königs Vertraute und Günstlinge. Hierauf gründet Bolingbroke dann seine Anklage. Der König überträgt die Sache dem Vertagungsausschusse des Parlaments. Und da Norfolk leugnete und Hereford einen Lügner schalt, Zeugen aber nicht beschafft werden konnten, so ward der gerichtliche Zweikampf gestattet und auf den 16. September 1398 anberaumt. Das Weitere dann, wie im Drama.

Man sieht, hier liegt Alles vollkommen planvoll und übersichtlich vor Augen. Es ist, als hätte die Geschichte dem Dichter vorgearbeitet, während dieser, ganz im Gegensatze gegen seine sonstige großartige und einfache Art, die Sache zu verwirren und Widersprüche zu häufen scheint. Bolingbroke bezieht sich bei Shakespeare nicht auf eine einsame Unterredung, sondern auf Verhältnisse und Vorgänge, bei denen Zeugen und Documente nicht fehlen konnten. Er nimmt endlich eine Wendung, die seinen Gegner als ein zu eifriges Werkzeug des Königs, nicht als dessen Feind in den Augen jedes Eingeweihten bezeichnet und die ein tödtlicher Stich in des Königs Herz sein mußte. Wie in aller Welt konnte er durch ein Gottesurtheil beweisen wollen, daß Norfolk dem Könige 8000 Kronen veruntreut? Was bedeutet vor Gericht eine Behauptung wie diese:

„Daß jeglicher Verrath, seit achtzehn Jahren
In diesem Land' erdacht und angestiftet,
Vom falschen Mowbray ausgegangen ist“

wenn man sie ohne einen Versuch des Beweises dem Gegner an den Kopf wirft? Und, was das Auffallendste, wie nur konnte Bolingbroke den Norfolk um Verrath anklagen, und dabei an des Herzogs Glocester Tod ihm Schuld geben? Erfahren wir doch gleich darauf, daß der König den Mord veranlaßt:

„Der Streit ist Gottes“ (so sagt der alte Gaunt
zu Glocester's Wittwe) „denn sein Stellvertreter,
Sein Bot', in seinem Angesicht gesalbt
Hat seinen Tod verursacht; wenn mit Unrecht,
Mag Gott es rächen: ich erhebe nie
Den Arm im Zorne gegen seinen Diener.“

Der loyale Eifer Bolingbroke's, zusammen gehalten mit der Erwähnung so verfänglicher Geschichten, hat viele Ausleger verwirrt. Man ist so weit gegangen, die ganze Scene für ungehörig zu erklären und sie auf Rechnung des Chronisten zu setzen, von dem Shakespeare sie eben abgeschrieben. Unsers Erachtens enthält gerade der auffallendste Umstand, die Erwähnung jenes mißliebigen „Todesfalles“, den Schlüssel zu dem gesammten Auftreten des tief versteckten Bolingbroke. Shakespeare konnte jene Streitscene nicht fortlassen, weil sie die Ursache aller unmittelbar folgenden Ereignisse ist. Er motivirte sie aber gerade in dieser Weise, weil es in seiner Absicht liegen mußte, den Handel aus dem Gebiet der bloßen Privatfeindschaft auf das einer tief angelegten, weitsichtigen Politik zu ziehen und der Handlung alles Zufällige zu nehmen.

Bolingbroke will sich gar nicht beim Könige beliebt machen, sondern beim Volke. Er klagt Norfolk an, damit Jeder an Richard denke, den Anstifter des Mordes. Er weiß recht gut, daß der König das meiste Interesse dabei hat, in diesen Dingen jede Untersuchung zu vermeiden, daß sein eignes ritterliches Eintreten mit dem eignen Leben für die Sache des gemordeten Verwandten seinen Eindruck auf die öffentliche Meinung nicht verfehlen kann. Mowbray, des verbannten Norfolk Sohn, bezeichnet die Sachlage vortrefflich, als er (in Heinrich IV., Thl. 2. Sc. 1.) von seinem Vater ausruft:

„Der König liebt' ihn, doch so stand der Staat,
Daß er gezwungen ward, ihn zu verbannen.
Und da, als Heinrich Bolingbroke und Er —
Im Sattel Beide festgezwungen nun,
Ihr wiehernd Streitroß reizend mit dem Sporn,
Die Stangen eingelegt, Visiere nieder,
Die Augen sprühend durch des Stahles Gitter,
Und die Trompete sie zusammen blasend —

Und da, als Nichts vermochte, meinen Vater
Vom Busen Bolingbroke's zurück zu halten —
O, als der König seinen Stab herab warf,
Da hing sein eig'nes Leben an dem Stab.
Da warf er sich herab und Aller Leben,
Die durch Verklagung und Gewalt des Schwerts
Seitdem verunglückt unter Bolingbroke" —

und Westmoreland ergänzt die Schilderung, indem er entgegnet:

„Ihr sprecht, Lord Mowbray, nun, ihr wißt nicht was.
Der Graf von Hereford galt zu jener Zeit
In England für den bravsten Edelmann:
Wer weiß, wem da das Glück gelächelt hätte?
Doch wär' eu'r Vater Sieger dort gewesen,
Nie hätt er's fortgebracht aus Coventry.
Denn wie mit Einer Simme schrie das Land
Haß wider ihn; all' ihr Gebet und Liebe
Wandt' auf den Hereford sich; der ward vergöttert,
Gesegnet und geehrt mehr als der König."

Das durchschaut auch Richard recht gut. Die ganze, tumultuarische gewaltsame Behandlung des Streites ist in politischen Parteikämpfen so gewöhnlich und erklärlich, als unerhört bei einem gewöhnlichen Rechtshandel. Und zum Ueberfluß spricht das Urtheil dies mit dürren Worten aus:

„Und weil uns dünkt, der stolze Adlerflug
Ehrsücht'ger, himmelstrebender Gedanken,
Und Neid, der jeden Nebenbuhler haßt,
Hab' Euch gereizt, zu wecken unsern Frieden,
Der, in der Wiege unsers Landes schlummernd,
Die Brust mit süßem Kindesodem schwellt,
— — — — — — — — — deswegen
Verbannen wir aus unsern Landen Euch."

Das ganze Verfahren aber, das ungestüme Wüthen der Partei- leidenschaft, vor der das Rechtsgefühl bis auf die letzte Ahnung schwin-

det und die Scham mit verhülltem Haupte entflieht, es wiederholt sich erschütternd, mit der Kraft symbolischer Wahrheit in der greulichen Parlaments-Scene des vierten Actes. Wer glaubte sich nicht Dingen gegenüber, „die wir schaudernd selbst erlebt“, wenn dort die politischen Gegner ohne den Versuch eines Beweises sich der schwärzesten Verbrechen anklagen, sich frecher Lüge ins Gesicht zeihen, wenn jede Empfindung aufgeht in dem dämonischen Hasse der Parteien! Bolingbroke weiß wohl, was er thut, als er den König, in dessen Umgebungen solche Leidenschaften schlummern, zum Zorn reizt und ihn eines zuverlässigen Freundes beraubt, indem er sich selbst durch eine unschädliche Märtyrerkrone interessant macht. Und Richard hat nur zu gute Ursache, den Kopf zu schütteln, als der abziehende Verbannte „sich in die Herzen des Volkes taucht, mit traulicher, demüthiger Höflichkeit“ — als er seine Verehrung an Knechte wegwirft:

„Handwerker mit des Lächelns Kunst gewinnend
Und ruhigem Ertragen seines Looses,
Als wollt' er ihre Neigung mit verbannen.
Vor einem Austerweib zieht er die Mütze.
Ein Paar Karrnzieher grüßten: „Gott geleit' Euch!“
Und ihnen ward des schmeid'gen Knie's Tribut,
Nebst: Dank, Landsleute, meine güt'gen Freunde!“

Ganz scharfsinnig entdeckt Richard in dieser Freundlichkeit die Anwartschaft auf England — nur freilich, daß diese Kenntniß nicht so weit reicht, ihn auch nur die gewöhnlichste Vorsicht und Mäßigung zu lehren. In derselben Scene theilt er seinen Vertrauten mit, er sei genöthigt, sein Land zu verpachten. Er verheißt seinen Verwaltern Blankets mit seiner Unterschrift, zur Ausfüllung mit den Namen reicher Leute, die man plündern könne. Unmittelbar darauf verhöhnt er den sterbenden Lancaster, beraubt den Liebling des Volkes der väterlichen Erbschaft, überwirft sich mit dem alten, geduldigen York, läßt dann denselben, fast unzurechnungsfähigen Mann als Statthalter zurück und begiebt sich mit dem erpreßten und geraubten Gelde auf einen abenteuerlichen, „durch seine königliche Ehre“ gebotenen Zug nach Irland. — Von nun an folgt Shakespeare ganz einfach der Geschichte, nur daß er die in Wirklichkeit damals erst zehnjährige Königin aus einleuchtenden Gründen als handelnde und

tief empfindende Frau einführt und daß er, die entsetzliche Ueberlieferung von dem Hungertode des gefangenen Königs ignorirend, das unglückliche Opfer der Schwäche und Halbheit in einem letzten Aufflackern von Muth ritterlich fallen läßt. Wir sind Zeugen der tiefen, unerbittlich ihr Ziel verfolgenden Politik, mit welcher Bolingbroke sein Opfer umgarnt. Wir werden erschüttert, aber nicht überrascht, durch das Schauspiel der kläglichen Schwäche und Verzagtheit des eben so übermüthigen als sorglosen Monarchen, mit der Gewalt einer Naturnothwendigkeit siegt das entschlossene, klug berechnende, dem Interesse des Ganzen mit dem eignen Vortheil dienende Unrecht über die mißbrauchte, in einen Fluch des Landes umgeschlagene Legitimität, vergebens erhebt die Unerschrockenheit des redlichen Vaterlandsfreundes ihre Stimme in dem wüthenden Sturm der Parteien; es erfolgt die verhängnißvolle Unterbrechung formeller Rechtsentwicklung durch die Naturgewalt der vollendeten Thatsache. Es scheinen die Zeiten herein zu brechen, von denen der wackere Bischof Carlisle den Rebellen weissagt:

„Das Blut der Bürger wird den Boden düngen,
Und ferne Zukunft stöhnen um den Greu'l.
Der Friede wird bei Türk' und Heiden schlummern,
Und hier, im Sitz des Friedens, wilder Krieg
Mit Blute, Blut, und Stamm mit Stamm verwirren.
Zerrüttung, Grausen, Furcht und Meuterei
Wird wohnen hier, und heißen wird dies Land
Das Feld von Golgatha und Schädelstätte."

Aber ein lichter Streifen am schwer umwölkten Himmel des Vaterlands giebt der Hoffnung und dem Selbstgefühl Raum in dem Herzen des englischen Zuschauers: Wenn Bolingbroke's verwegener Ehrgeiz die Blutschuld über das Land herauf beschworen, so versprechen sein kaltblütiger Muth, sein tief eindringender Scharfsinn und seine immerhin unverkennbare Vaterlandsliebe eine kräftige und auf keinen Fall unrühmliche Regierung — und die lüderliche Tollkühnheit seines genialen, am Schlusse angekündigten Wildfanges von Kronprinzen läßt dem Zuschauer wie dem strengen Vater einen wohlberechtigten „Funken einer bessern Hoffnung, die spätere Tage glück-

lich reifen können." — Man sieht hier den Faden, der das Gewebe des Drama's mit dem der beiden folgenden verbindet.

Werfen wir nun einen Blick auf die wunderbar reiche Zeichnung wenigstens der hervorragendsten Charactere, deren Entfaltung die einfachen Umrisse dieser fast ganz geschichtlichen Handlung mit dem Zauber des urkräftigsten poetischen Lebens erfüllt.

Die Charactere des Stückes sondern sich ganz natürlich in zwei Hauptgruppen. In der einen ragt der unglückliche König hervor, umgeben von den morschen Stützen seiner zusammenbrechenden Legitimität: dem gleich ihm selbst unbesonnenen und hitzköpfigen Aumerle und dem gutmüthig kraftlosen York — in der andern sammelt sich der trotzige, entschlossene Lehnsadel um den tief verschlagenen Politiker Bolingbroke — Carlisle, der wackere Bischof, steht in der Mitte wie eine Säule, welche den Umsturz nicht aufhalten kann, aber mitten unter den Trümmern der zerstörten Rechtsordnung warnend gen Himmel weist — und in dem alten Gaunt hat der Dichter die Gesinnungen und Gewohnheiten einer dahin schwindenden bessern Zeit mit den politischen Anlagen seines Sohnes mit außerordentlicher Feinheit zu mischen verstanden.

Die ausführlichste Schilderung findet Richard. Die Natur gewährte ihm zu den Gaben des Glückes den unschätzbaren Empfehlungsbrief eines nicht blos stattlichen, sondern wahrhaft schönen und königlichen Aeußern. Der alte York vergleicht ihn wehmüthig mit seinem Vater, dem schwarzen Prinzen, der Blume der Ritterschaft, der im Kriege kühner war als der Löwe, im Frieden mild wie ein Lamm.

„Du hast sein Angesicht", ruft er, „so sah er aus,
Als er die Anzahl Deiner Tag' erfüllt."

In der Tiefe seines Mißgeschicks, als er im Begriff steht, sich ohne Kampf dem Sieger zu ergeben, wirkt die Schönheit und der Adel seiner Erscheinung noch begeisternd auf den alten, weichmüthigen Mann.

„Seht", ruft er, „seht den König Richard selbst erscheinen,
So wie die Sonn', erröthend, mißvergnügt
Aus feurigem Portal des Ostens tritt,

Wenn sie bemerkt, daß neid'sche Wolken streben
Zu trüben ihren Gang, den lichten Pfad
Zum Occident hinüber zu beflecken.
Doch sieht er wie ein König. Seht, sein Auge,
So leuchtend, wie des Adlers, schießt hervor
Gewalt'ge Majestät. Ach, der Pein,
Daß Harm verdunkeln soll so holden Schein."

Der feinste Anstand, der sicherste Takt des Benehmens kommt, sobald er es der Mühe werth hält, dieser glänzenden Erscheinung zu Hülfe. Nicht umsonst erinnert sich Percy (in Heinrich IV.) seiner, als seiner „süßen Rose". Die ganze Rolle der Königin, ungeschichtlich wie sie ist, hat augenscheinlich den Zweck, den Triumph dieser männlichen Liebenswürdigkeit in der tiefen, leidenschaftlichen Zuneigung einer jungen, zärtlichen Gattin recht ausdrücklich hervortreten zu lassen. Es kann nichts Edleres, Würdigeres und Gemesseneres gedacht werden, als jene Worte, mit welchen der besiegte König sich dem heuchlerischen Usurpator ergiebt. — „Mein gnädiger Herr, ich will nur, was mein eigen" — lautet die stolz-bescheidene Forderung des siegreichen Rebellen. Durch seine Dienste will er die Liebe des besiegten und gedemüthigten Lehnsherrn verdienen. — Und Richard:

„Ja wohl verdient Ihr — der verdient zu haben,
Der kühn und sicher zu erlangen weiß. —
Oheim, gebt mir die Hand! Nein, keine Zähren,
Die Liebe zeigen, aber Trost entbehren. —
Vetter, ich bin zu jung zu Eurem Vater,
Doch Ihr seid alt genug zu meinem Erben.
Was Ihr verlangt, das geb' ich Euch, und willig,
Denn der Gewalt ergeben wir uns billig." —

Es ist schwerlich ohne Bedeutung, daß der arme Stallknecht mit Lebensgefahr sich nach Pomfret durchstiehlt, um nur noch einmal das Angesicht seines geliebten Herrn zu sehen, nachdem Bolingbroke den unglücklichen Mann nicht nur von dem Thron Englands, sondern auch von dem schönen Berberschimmel vertrieben! — Jene rein persönliche Liebenswürdigkeit tritt eben im Umgange mit Leuten niederen Standes am ungezwungensten und wirksamsten hervor. Es stehen

ihrer Wirkung da weder Meinungen noch Interessen entgegen, die uns über das augenblickliche Behagen an der Erscheinung hinweg setzen. So zeigt denn auch Richard's Benehmen, namentlich im Unglück, überall ein sehr erregbares, feinfühlendes Herz, eine feurige Phantasie, verbunden mit einer nicht gewöhnlichen Gabe der Rede. Von Anlage und Bildung ist er entfernt nicht, weder das, was wir einen schlechten, noch das, was wir einen unbedeutenden Menschen zu nennen gewohnt sind. Gleichwohl wird er sich und Allen, die ihm nahe stehen, zum Verderben. Die guten Eigenschaften seiner Natur werden ihm unnütz, ja gefährlich; er gewährt das erschütternde Schauspiel eines beispiellosen, geistigen und gemüthlichen nicht weniger als äußerlichen Bankerutts in Folge des einen Umstandes — daß die Natur ihn mit einem Dilettantencharacter auf eine Stelle berufen, die mehr als jede andere einen Künstler fordert.

Sprechen wir uns deutlicher aus: Wenn man mit dem Namen des dilettantischen, im schlimmen Sinne, den Character bezeichnen darf, der eben Nichts ernst nimmt als das Streben nach Genuß, und der keine gründliche und unwandelbare Ueberzeugung hat, als den Glauben an das eigne Recht und an die eigne Vortrefflichkeit: darin bestärkt durch eine Erregbarkeit und ein Anempfindungsvermögen, welches die Schmeichelei so gerne mit Geist und Genie verwechselt — so scheint Richard II. vom Dichter recht eigentlich geschaffen, um den Typus dieser modernsten aller Characterformen ein für alle Mal mustergültig hinzustellen. Macht der Zorn des Schicksals Dilettanten dieser Gattung zu Geschäftsleuten, giebt er ihnen Einfluß und Macht, so bedauert in der Regel der wohlwollende Beobachter die von den Verhältnissen unterdrückte Künstlernatur. Er glaubt den Pegasus im Joche zu sehen, während er es doch nur mit dem weichlichen und ungeschulten Klepper zu thun hat, dem die Arbeit nicht mundet — schwankend zwischen achtlosestem Uebermuth und schwacher Verzagtheit, zwischen unklarer Begeisterung und phantastischer, selbstquälerischer Furcht, hart und rachsüchtig gegen Unterworfene und schwache Gegner, feig gegen Größere und Mächtige — und Alles das, weil der abwechselnd glänzenden und widerwärtigen Erscheinung das Mark, die belebende Seele fehlt: jener männliche Wille, der die Stimmungen und Neigungen der rein persönlichen Existenz frei und vollständig den Zwecken des Ganzen unterordnet, der sich rückhaltslos in den Dienst einer sittlichen Weltordnung be-

giebt und dafür aus dieser, als der Grundquelle alles Lebens, jene Kraft schöpft, welche die Welt überwindet.

Im Beginne der Handlung sehen wir den geistreichen, königlichen Dilettanten, die Blume der Ritterschaft, umgeben von Schmeichlern und Schmarotzern der niedrigsten Art, mit den Häuptern seines Adels entzweit, in einer Verblendung über seine Lage, die weit weniger in der Schwäche des Verstandes ihren Grund hat, als in der gänzlichen Unlust, einer unangenehmen Beobachtung auf den Grund zu gehen. Bolingbroke's Pläne sind ihm durchaus nicht verborgen — er hat das Benehmen des ehrgeizigen Vetters trefflich beobachtet und schildert es nicht ohne Geist und Humor. Freilich hält ihn das keinen Augenblick ab, seiner Laune folgend, einen abenteuerlichen Zug zu beginnen und vorher in Verletzung der Rechtsformen die kühnsten Wünsche seiner Feinde zu überbieten. Seinen Höhepunkt erreicht dieser Paroxysmus des gedankenlosen Uebermuths in seinem Benehmen gegen den ehrwürdigen Vater des Verbannten, den er doch vor Allen zu schonen hätte. Bei der Nachricht von der Krankheit des alten Oheims bricht er vor seinen Kreaturen in die mehr als kavaliermäßigen Worte aus:

„Gieb, Himmel, seinem Arzt nun in den Sinn,
Ihm augenblicklich in das Grab zu helfen!
Die Fütt'rung seiner Koffer soll zu Röcken
Den Truppen dienen im irländ'schen Krieg. —
Ihr Herren, kommt! Gehen wir, ihn zu besuchen,
Und gebe Gott, wir eilen schon zu spät!"

Mit der Nonchalance des lachenden Erben fragt er dann nach dem Befinden des Sterbenden, moquirt sich über dessen gar nicht lustig gemeinte Wortspiele — und, als das Vorgefühl des Todes dem alten, loyalen Degen die Zunge zu bittrer Warnung und Weissagung löst, macht das schlimme Gewissen in rohen Schimpfreden sich Luft. Der geniale Neffe nennt den sterbenden Oheim einen seichten, mondsüchtigen Narren, vielleicht damit man nicht merke, daß dessen „frostige Warnungen" ihm denn doch die Wangen gebleicht. Und als der Alte mit dem Fluch auf den Lippen gestorben, nimmt er die reiche Erbschaft widerrechtlich für sich, mit der Hast eines Spielers, der den neuen Einsatz nicht abwarten kann — und das Alles, um

dann dem schwer gereizten und unfähigen York das bedrohte Reich zu vertrauen und eine militärische Promenade nach Irland zu machen! Dieselbe, in der überspanntesten Vorstellung von dem eignen Recht und in sorglosester Mißachtung des Rechtes und der Kraft der Andern wurzelnde Zuversicht beseelt dann den von Irland in sein angegriffenes Reich zurückgekehrten Herrscher. Nur daß das einzige Talent, welches er in ungewöhnlichem Maße besitzt, das der pathetischen, resp. geistreichen, aber freilich niemals verständigen und besonnenen Rede, von dem gereizten Selbstgefühl jetzt seine stolzesten Schwingen entleiht. Vortrefflich declamirend beschwört er Erde und Himmel: „Nicht alle Fluth im wüsten Meer kann den Balsam vom gesalbten König waschen."

„Für jeden Mann, den Bolingbroke gepreßt,
Den Stahl zu richten auf die goldne Krone,
Hat Gott für seinen Richard einen Engel
In Himmelssold. Mit Engeln im Gefecht
Besteht kein Mensch. Der Himmel schützt das Recht."

Man kann nicht königlicher sprechen — man sieht, mit der Vorstellung von *seinem* Rechte ist Richard im Reinen. Aber die Engel bleiben aus und auch der Walliser Landsturm läuft auseinander. Das Unglückswort: Zu spät, ein Tag zu spät! unterbricht mit schrillem Mißton die erhabene Schilderung der gottgegründeten, legitimen Gewalt. Da platzt die Seifenblase. Er selbst fordert die Freunde zum Fliehen auf — die zügellose Phantasie geht vollends durch mit dem reich begabten, aber haltlosen, weil nicht durch Selbstbeherrschung gestählten Gemüthe. Nun wird der Reichthum des Geistes und die Lebhaftigkeit der Empfindung ein Fluch für den Genußmenschen. Höchst bezeichnend verwünscht er den Vetter, der ihn abgelenkt „*von dem bequemen Wege der Verzweiflung.*" Aber sein Rednertalent feiert immer neue Triumphe, je kläglicher sein Handeln wird. Aufs Neue „muß der allmächtige Gott und Herr" — bei der ersten Begegnung mit Bolingbroke — in den Wolken die Schaaren, diesmal nicht der Engel, sondern der Pestilenz, mustern, um den legitimen Herrscher von den Folgen seiner Thorheit zu erretten. Die persönliche Würde der königlichen Erscheinung, die kahle Idee der Legitimität in glänzendster Repräsentation erhebt sich noch einmal gegen die that-

sächliche Macht, welche auf die Verhältnisse und die Zustimmung des Volkes sich stützt. Aber gerade hier zeigt der Dichter mit meisterhafter Klarheit die innere Nothwendigkeit ihres Sturzes. Wie ist es doch so ganz unmöglich, daß der berechnende Bolingbroke sich aussöhne mit diesem unzuverlässigen, stolzen Phantasten, der zwischen Uebermuth und Verzagtheit schwankt, aber immer des Hochmuthes voll ist, mit diesem geistreichen Mann, der sein Elend in phantastischen Witzen verspottet, statt besonnen auf Abhülfe zu denken, der nur zu richtig sich „den Phaethon nennt, der Lenkung falscher Mähren nicht gewachsen!“ — Man sage nicht: „Eine reiche Künstlernatur geht hier zu Grunde.“ Dieselbe ungezügelte Phantasie, dieselbe maßlose, aber oberflächliche Erregbarkeit, an welcher der König scheitert, sie hätte auch den Dichter verdorben. Dieselbe Zerfahrenheit begleitet den unglücklichen, geistreichen Genußmenschen durch alle noch übrigen Stadien seiner jählings abwärts führenden Laufbahn. Er hat weder den Muth, dem Unglück zu trotzen, noch die selbstüberwindende Besonnenheit, wenigstens eine Art von sicherm Verhältniß zu dem siegreichen Gegner sich möglich zu machen. Erst erbietet er sich, die Krone niederzulegen, dann zeigt er recht geflissentlich seinen unversöhnlichen Groll. — Wie characteristisch ist seine Antwort auf Bolingbroke's kalte Anfrage: „Ich glaubt', Ihr wär't gewillt Euch zu entkleiden?“ — Ja, nein — nein, ja! — Die wahre Devise dieses Characters. — Auch im Kerker, in der Tiefe des Elends, bleibt der vom Schicksal hart betroffene Mann der alte Phantast. Nicht ein Gedanke der Reue — so wenig, wie in der Gefahr ein Moment des Entschlusses. Nichts, als wollüstiges Wühlen in den eignen Wunden, ein wahres Abhetzen der Phantasie, wobei Gemüth, Verstand und Willen gleichmäßig zu Grunde gehen. Dabei bleibt er geistreich und witzig bis zum letzten Moment. „Heil, edler Pair!“ antwortet er dem Stallknecht, der ihn „Heil, edler König!“ anredet. — Es ist eine wahre Wohlthat für ihn und uns, daß ein plötzliches Aufflackern zwar plan- und sinnlosen, aber doch durch einen Schimmer männlicher Thatkraft geadelten Zornes diesem in sich zusammen gebrochenen Dasein, diesem Opfer des willenlosen, zu seinem Verderben eine Weile vom Glück gehätschelten Genußtriebes ein ästhetisch-versöhnendes Ende bereitet.

Dies der Vertreter des formellen Rechts gegen die klug geleitete Macht nicht nur des selbstsüchtigen, verwegenen Ehrgeizes, sondern, bis auf einen gewissen Punkt, auch des thatsächlichen Bedürfnisses der

Zeit und des Volkes. Denn beide Gewalten, mit wunderbarer Weisheit vom Dichter zu gemeinsamer Wirkung verschlungen, erheben die durchaus historisch-treue Gestalt des Bolingbroke zu einem typischen Bilde des Mannes der politischen Nothwendigkeit, der vollendeten Thatsache.

Sein Benehmen zeigt von vorn herein in seltener Vereinigung die Grundbedingungen des Erfolges im Wettkampfe der Ehrsucht und Macht: Klarheit des Planes, vollendete Verstellungskunst, schnellen und sichern Entschluß in der Ausführung, und Selbstbeherrschung im Glück. Die tiefe Politik seines Streites mit Mowbray suchten wir schon oben zu entwickeln. Wir dürften kaum zu weit gehen, wenn wir die Ursache seines jähzornigen Aufbrausens bei der Anklage und vor dem Turnier wenigstens zu gleichen Theilen im Kopf des Politikers und im Herzen des Ritters suchen. Wie würde er sonst, kaum König geworden, den Mörder des Oheims zurückrufen wollen? Dann, von dem demüthigen und leutseligen Abzuge des Verbannten, der vor den Austerweibern die Mütze zieht und sich vor dem Karrenschieber bückt, bis zu der Krönung des Usurpators in Westminster, — welche Reihe wohl berechneter in tiefster Verstellung vorbereiteter, klug ausgeführter Entschlüsse! Kaum hat der alte Gaunt die Augen geschlossen, so erfahren wir durch Northumberland, daß der verbannte Liebling des Volks mit 8 Schiffen und 3000 Mann von Frankreich abgesegelt ist. Wozu? Sein Eigenthum zurückzufordern? wie er später dem Könige so demüthig erklärt. Aber er konnte ja noch keine Nachricht haben, daß man es ihm genommen. Von solchen Zufälligkeiten sind seine Pläne nicht bedingt; es ist ihm nicht um Schadloshaltung, auch nicht um persönliche Rache, sondern um Herrschaft zu thun. Aber freilich wird es an ihm nicht fehlen, die Blöße, welche der Gegner muthwillig giebt, durch doppelte Verstellung und doppelte Energie weislich zu nutzen. Weit entfernt, vor dem Streich zu drohen, lächelt er noch freundlich, nachdem er getroffen. Kurz und bündig zeichnet er selbst seine und des Gegners Natur in den Worten:

„Sei er das Feu'r, ich das geschmeid'ge Wasser.
Sein sei die Wuth, derweil ich meine Fluthen
Zur Erde niederregne, *nicht auf ihn*."

Kalt, glatt, geschmeidig, wie die erdumfassende Fluth — zerstörend

nur, wo das natürliche Gesetz ihrer Ausdehnung auf Hemmungen stößt — zur Erde regnet sie nieder, unbekümmert, ob sie den König durchnäßt oder den Bettler — so greift Hereford nicht den König an, sondern den Thron; es ist ihm kein Kampf um persönlichen Hader, es gilt die Herrschaft, den Besitz, die solide, dauernde Macht, das höchste Ziel aller menschlichen Dinge. Und wie der Zweck ihm klar und sicher vor Augen steht, so will er denn auch entschieden, ohne Schwanken und Zaudern, die Mittel. Man muß ihn sehen, wie er leutselig und bescheiden in der Mitte seiner kriegerischen Freunde einher zieht, wie er des verlassenen, hülflosen Gegners Hand „auf beiden Knieen küßt", „wie er Lehnspflicht und ächte Treu' dem königlichen Herrn sendet, zurückgekehrt, zu seinen Füßen Ehr' und Macht zu legen." Nicht einen Augenblick der Uebereilung gewinnt ihm sein schwindelndes Glück ab. Den vernichtendsten, kältesten Humor setzt er dem pseudopoetischen Pathos des an sich selbst irre gewordenen Gefühls- und Genußmenschen entgegen. Ich meine die Scene in Westminster. Im höchsten Affect ruft Richard:

„Gilt noch mein Wort in England,
So schaff' es gleich mir einen Spiegel her,
Daß es mir zeige, welch Gesicht ich habe,
Seit es der Majestät verlustig ist."

Die Antwort Bolingbroke's: „Geh' wer von Euch, und hole einen Spiegel" — sie erinnert in ihrer Art an die unvergleichliche Parade, mit der Falstaff in der Komödienscene dem pathetischen Anlauf des Prinzen begegnet:

P. „Ungerathener Bube, wo kommst Du her?"
F. „Von Eastcheap, gnädiger Herr!"

Und als nun die „Politik" ihre Frucht getragen, als der Usurpator, das Parteihaupt, auf dem Thron sitzt, welch' ächt königliches Maß, welche Selbstbeherrschung, welch' kluges Gemisch von Güte und Festigkeit und — wenn es sein muß — von furchtbarer Härte in der von nun an dem Lande, nicht mehr der Partei verantwortlichen Stellung. Es ist wahr, der gestürzte Gegner, der ächte Erbe der Krone, er darf den Tag nicht erleben, an welchem das Volk, wie es pflegt, über den

Mängeln des gegenwärtigen Zustandes die des vergangenen vergessend, nur der „süßen Rose“ Richard und nicht mehr ihrer Dornen gedenken wird. Bolingbroke ist nicht der Mann, der Fische fangen möchte und das Wasser fürchtet. — Aber Aumerle, der ungefährliche, schwachherzige Hitzkop findet Verzeihung, obgleich, oder vielleicht gerade weil der schwachsinnige Vater ihn anklagt. Norfolk, der verbannte Feind, wird mit Ostentation zurückgerufen, vielleicht um so lieber, da die Nachricht von seinem Tode schon in England, wenn auch noch nicht offiziell am Hofe ist — und den wackern Carlisle, der in Westminster nicht um der Person, sondern um des Rechts willen, allein seine Stimme für den entthronten König erhob — wie trefflich weiß ihn der Menschenkenner von dem gewöhnlichen Troß der Verschwörer zu sondern! Mit welch vollendetem Anstande bringt die glückliche Gewaltthat ihre Huldigung der jetzt nicht mehr gefährlichen, in Kurzem vielleicht sogar sehr erwünschten, unbestechlichen Tugend! — Nur widerwillig ergreift der wirklich staatsmännische Ehrgeiz die Waffen zu offenem Kampfe gegen eine Gesellschaft, die in seinen Augen nur an dem Fehler leidet, daß die Verhältnisse sie dem Einfluß seines Willens entziehen. Er thut es, wenn alle anderen Mittel erschöpft sind — dann entschlossen, rücksichtslos, ohne halbe Maßregeln, um später im Augenblick des Erfolges die Fahne des konservativen Princips zu erheben und durch die Benutzung des Sieges die Art, wie er erlangt wurde, vergessen zu machen. Es ist nichts weniger als Heuchelei, wenn der neu gekrönte König bei der Nachricht von der Ermordung des gestürzten in die Worte ausbricht:

„Der liebt das Gift nicht, der es nöthig hat.
So ich dich: ob sein Tod erwünscht mir schien,
Den Mörder haſſ' ich, lieb', ermordet, ihn.
Nimm für die Mühe des Gewissens Schuld,
Doch weder mein gut Wort, noch hohe Huld.“

Wir können es ihm unbedingt glauben, wenn er den Lords betheuert, es thue ihm in der Seele weh, daß sein Glück mit Blute bespritzt sei. Das schöne England ist keinem Tyrannen zur Beute geworden, sondern einem schlauen, versteckten, ehrgeizigen, entschlossenen und — patriotischen Staatsmann. Es geht keiner Zeit der Ruhe und des Glücks entgegen — denn keine menschliche Klugheit vermag die

Vollziehung des Sittengesetzes zu hindern, welches der Schuld das sühnende Uebel folgen läßt, bis ein neuer, dem Boden der Gesellschaft entsprießender Lebenstrieb den Saamen des Unheils erstickt. Aber sicher werden die Rächer der verletzten Ordnung es mit einem kühnen und gewaltigen Gegner zu thun bekommen. Die Gesellschaft hat vor der Hand die entnervende Einwirkung der gekrönten Schwäche nicht zu befürchten.

Hier drängt sich eine Bemerkung auf, die den Character des vorliegenden Dramas als den einer planmäßigen, berechneten Einleitung in die Tragödie des großen Bürgerkrieges recht deutlich bezeichnen möchte. Es ist vielleicht kein Zufall, daß alle ausgeführten Nebenfiguren sich um den Vertreter der wankenden Legitimität gruppiren — während die Vorkämpfer der Neuerung bis auf den einzigen Bolingbroke kaum skizzirt sind, um erst in den folgenden Stücken in ihrer ganzen Persönlichkeit hervor zu treten. Es ist, als wäre es Shakespeare zunächst darauf angekommen, die Naturnothwendigkeit der Katastrophe, die Unhaltbarkeit der bestehenden Ordnung der Dinge in unmittelbarer, überzeugender Gegenständlichkeit zu zeigen. Freilich mußte der für eingehende Characteristik verfügbare Raum des Dramas daran gesetzt werden — aber nur so wurde für eine richtige Auffassung der folgenden Entwickelung der zweckmäßige Standpunkt gewonnen. Die relative Berechtigung der neuen Ordnung mußte eben an der innern Unhaltbarkeit der gestürzten gezeigt werden, wenn das tragische Interesse der folgenden Kämpfe zur vollen Geltung kommen sollte. So wird denn in der Zeichnung des alten York jene nicht dem Pflichtgefühl, sondern der Furcht und dem Bewußtsein der Ohnmacht entstammende Loyalität ernst und ergreifend gewürdigt, welche den Schwachen, der ihr vertraut, in der Stunde der Gefahr natürlich im Stich läßt. Unter dem Einfluß des Starken hingegen wird sie das furchtbarste Werkzeug der Unterdrückung: denn keine entsetzlichere Grausamkeit giebt es, als die des Feigen, der vernichtet, um nicht vernichtet zu werden. Es ist nie eine furchtbarere Satire gegen die entnervende Wirkung eines im Streben nach Fürstengunst dahin gegangenen Lebens geschrieben, als die Scene, in der der alte Höfling seinen compromittirten Sohn denuncirt, damit des Herrschers Zorn seinen alten Scheitel nicht mit dem Schuldigen treffe. Denn daß wir es hier mit keinem Brutus, nicht mit der Hinopferung einer männlichen Seele an die eiserne Pflicht zu thun haben, das bedarf wohl nicht

des Beweises. — Unendlich selbstständiger und männlicher, aber auch entfernt nicht mit dieser unbedingten Ausschließlichkeit entfaltet sich die Loyalität in dem Character des alten Gaunt, der Blume der Ritterschaft besserer Zeiten. Es dürfte dem geschicktesten Maler schwer werden, die Familienähnlichkeit zwischen Vater und Sohn, bei aller Verschiedenheit des persönlichen Characters und der Entwickelung, feiner und richtiger auszuführen, als es hier dem Dichter gelungen. Wohl bewahrt Gaunt treu genug in seinem Herzen die Ueberlieferungen jener alten guten Zeit, als noch kein böser Zwiespalt in den altenglischen Herzen die Sache des Königs von der des Vaterlandes trennte. Bedächtig und fest erwiedert er der klagenden Wittwe des ermordeten Glocester:

„Der Streit ist Gottes, denn sein Stellvertreter,
Sein Bot', in seinem Angesicht gesalbt,
Hat seinen Tod verursacht; wenn mit Unrecht,
Mag Gott es rächen. Ich erhebe nie
Den Arm im Zorne gegen seinen Diener."

Er vor Allen stimmt im Geheimrathe für die Verbannung seines ehrgeizigen Sohnes. Aber wie himmelweit ist denn doch diese Loyalität verschieden von der Bedientenseele des alten York! Sie verträgt sich vortrefflich mit dem Bewußtsein der Mannes- und Menschenwürde, wie es schon in der Scene der Verurtheilung des Grafen so erschütternd hervor bricht. Eben beklagt sich der Alte, daß die Milderung des Spruches Ihm nicht mehr zu Gute kommen werde. Das Licht seiner Lampe werde erlöschen, bevor die sechs Jahre der Verbannung ihren Lauf vollendet. Mit gewohntem Uebermuth entgegnet der König:

„Ei, Oheim, du hast manches Jahr zu leben!"

Und wo richtete die mißachtete Würde des Unglücks gegen den rücksichtslosen Leichtsinn des Mächtigen jemals sich stolzer auf, als in der Antwort:

„Nicht 'ne Minute, Herr, die du kannst geben!
Verkürzen kannst du meine Tag' in Sorgen,

Mir Nächte rauben, leih'n nicht einen Morgen;
Du kannst der Zeit wohl helfen, Furchen ziehn,
Doch nicht sie hemmen in dem raschen Flieh'n."

Und auch der tiefen Lancaster-Politik war der Urtheilsspruch des Alten, auf den der König sich trotzig beruft, keineswegs so gänzlich fremd. Welchen Blick läßt der ausbrechende Schmerz des Vaters in die Seele des Staatsmannes werfen bei dem Ausruf:

„Ihr setztet mich als Richter zum Berather;
O, hießt Ihr mich doch reden, wie ein Vater!
Parteien-Leumund sucht' ich abzuwenden
Und mußte so mein eignes Leben enden!"

Und als der Sohn nun in die Verbannung gegangen, als des Königs Thorheit das Maß bis zum Ueberfließen füllt, als das brechende Leben des alten klug-treuen Ritters vor seinem Entfliehen noch einmal alle Rücksichten schweigen heißt und der lange unterdrückten Stimme des innersten Herzens die Lippen öffnet, wie fließen da der Kummer des Patrioten, der Gram des schwer verletzten Vaters und das Selbstgefühl des mächtigen Parteihauptes zusammen in dem Strome jener unübertroffenen Herzensergießung, in welcher der Sterbende den Leichtsinn des Neffen auf die letzte, verhängnißvolle Probe stellt! Es fällt bekanntlich dem Könige auf, daß der mit dem Tode ringende Alte mitten in der Bitterkeit seines Schmerzes sich in Wortspielen über seinen Namen ergeht. Shakespeare selbst läßt ihn den später oft erhobenen Einwurf beantworten in den Worten:

„Nein, Elend liebt es, über sich zu spotten."

Richard selbst macht später nur zu gründlich die Erfahrung, daß dies keine grundlose Redensart ist. Zum Ueberfluß erinnern wir daran, daß eine gewisse breite, aber reiche und blühende Beredsamkeit, eine virtuosenhafte Befähigung und Neigung, mit Worten und Gleichnissen zu spielen, bei dem alten Gaunt hier keineswegs zum ersten Mal als etwas Ungewöhnliches hervor tritt. Die Rede fließt dem alten Nestor überhaupt von den Lippen, wenn auch nicht immer süßer als Honig. An mehreren Stellen wendet er einen Gedanken in immer

neuen Bildern hin und her, weniger in Shakespeare's Manier, als in der des geschwätzigen Alters. So im zweiten Akt:

„O, sagt man doch, daß Zungen Sterbender
Wie tiefe Harmonie Gehör erzwingen.
Wo Worte selten, haben sie Gewicht:
Denn Wahrheit athmet, wer schwer athmend spricht,
Nicht der, aus welchem Lust und Jugend schwatzt.
Der wird gehört, der bald nun schweigen muß;
Beachtet wird das Leben mehr zuletzt:
Der Sonne Scheiden, und Musik am Schluß
Bleibt, wie der letzte Schmack von Süßigkeiten
Mehr im Gedächtniß, als die frühern Zeiten."

Und so an mehreren Stellen. Es mag dies als Beispiel dienen, wie vorsichtig man billiger Weise sein sollte, ehe man Shakespeare einer Nachlässigkeit oder Geschmacklosigkeit anklagt. In unendlich vielen Fällen darf man nur ein wenig in die Entwickelung des gerade vorliegenden Charakters zurück gehen, um das scheinbar Launenhafte und Willkürliche als berechtigtes Glied in einer Reihe zusammenhängender Erscheinungen zu erkennen.

So ständen die Hauptcharactere des Stückes denn einander gegenüber als die gerüsteten Vertreter zweier großen Parteien, in deren Kampf sich für einige Generationen die Schicksale des Landes erfüllen werden. Es bleibt noch die Frage zu beantworten: Welche Stellung nimmt der Dichter selbst zu den sittlichen Gewalten, welche er schildert? Auf welcher Seite finden wir sein Herz, jene warme menschliche Theilnahme, welche schon die bloße aktenmäßige Geschichte dem Leser abnöthigt, geschweige die dramatische Handlung dem schaffenden und belebenden Geist des Dichters?

Die Antwort ist einfach. Shakespeare nimmt nicht für Richard Partei noch für Bolingbroke, aber desto eifriger thut er es für Alt-England. Mit einer Freiheit des Geistes, die man erst würdigen lernt, wenn man je dem Studium historischer Verhältnisse, geschweige denn der Darstellung vaterländischer und der Gegenwart nahe liegender Begebenheiten ernstliche Aufmerksamkeit zuwandte — mit dem Scharfblick des vereidigten Richters prüft er Freund und Feind, zeigt er jeder Tugend ihren Spiegel, jeder Schmach ihre eigenen, abschreckenden Züge. Wo wäre je der Mißbrauch höchster Gewalt nachsichts-

loser gezeichnet, als in dem kavaliermäßigen Auftreten Richard's gegen den sterbenden Oheim, in der beredten Schilderung des alten York oder in des sterbenden Gaunt begeistertem Schwanengesange! Wo vollzieht sich die Demüthigung des marklosen Hochmuthes, der auf das Recht der Vorfahren trotzt — wo vollzieht sie sich vollständiger als in jener „bequemen Verzweiflung“, welche den auf die Waffen der himmlischen Heerschaaren pochenden „Stellvertreter Gottes“ bei der ersten Unglücksbotschaft der Gnade des Feindes überliefert! Und nun lese man die rührende Schilderung vom Einzuge des besiegten Königs in London, wie er hinter dem Rebellen herreitet, in der Bitterkeit seines Herzens, von der frechen Gemeinheit verhöhnt, — ein Jammerbild auf dem Schauplatz der alten Herrlichkeit — und man wird einen Legitimisten zu hören glauben, der mit blutendem Herzen das Unglück des angestammten Herrschers berichtet. Es wäre ein Leichtes, diese Zweiseitigkeit durchzuführen, bis in die Einzelnheiten jeder bedeutenden Scene. Kaum aber nimmt die Handlung eine Wendung auf jene heiligen und starken Sympathieen, welche die Rechtschaffenen jeder Partei an das Vaterland ketten — und der kühle, fast übermenschlich parteilose Beurtheiler verwandelt sich plötzlich in den feurigen Patrioten. Wie käme es dem Kenner der Herzen, dem vorurtheilsfreien Schiedsrichter des Vergangenen und Zukünftigen je in den Sinn, von seines Landes Wesen und Beruf in jenem Ton überlegener Weisheit zu reden, in welchem so viele Shakespeare's unserer Tage den Triumph ihrer Bildung feiern! Wo der Gedanke an das Vaterland die Lage beherrscht, da wird die Rede des Dichters die des treuen Sohnes an die Mutter, die des Liebenden an die Erwählte seines Herzens. Hier ist das Heiligthum, in welchem alle Gegensätze sich lösen, hier der sichere Boden, auf welchem die Saaten der Zukunft gedeihen, hier das Kleinod, welches vor allen Dingen zu retten ist, um dessentwillen selbst das gemißbrauchte göttliche Recht zunichte wird vor der kühnen und gemeinnützigen Gewaltthat. Nicht freilich in jener platt-revolutionären Auffassung, welche über den Ernst der sittlichen Weltordnung hinweg zu kommen denkt mit einer Entsagungsakte, einer unterzeichneten Verfassungsurkunde oder einem Amnestie-Dekret: sondern im Sinne der Vorsehung, welche der Frevelthat sich bisweilen für ihre Zwecke bedient, ohne darum den Frevler zu schonen. — Wie das hier gemeint ist, wird die Betrachtung der folgenden Historien vielfach zu zeigen Gelegenheit finden.

Achte Vorlesung.

Heinrich der Vierte.

Die beiden Theile Heinrich's IV. entstanden schnell nach einander, nach Drake beide im Jahre 1596, nach Collier's Berechnung der erste 1596, der zweite jedenfalls vor dem 25. Februar 1598.*) Ihr Erscheinen bezeichnet den Höhepunkt von Shakespeare's Wirkung auf seine Zeit, auf das Publicum, wie auf die Kunstgenossen. Eine

---

*) Wie bei so vielen seiner Dramen hatte Shakespeare, als er Heinrich IV. verfaßte, eine ältere Behandlung desselben Gegenstandes vor Augen, das Stück: The Famous Victories of Henry the Fifth, von unbekanntem Verfasser, aber jedenfalls vor 1588 entstanden, da der in diesem Jahr gestorbene Schauspieler Tarlton darin auftrat. Nicht nur die Handlung in ihren Hauptzügen ist dieselbe, sondern auch die eigenthümliche, durchlaufende Doppelreihe pathetischer und humoristischer Scenen findet sich schon in dem älteren Stück; wer sich aber recht handgreiflich überzeugen will, wie wenig die Handlung, der Stoff an sich selbst im Drama bedeutet, dem wird eine Vergleichung jenes ungeschickten und barbarischen Machwerks mit Shakespeare's Meisterstück dazu lehrreiche Gelegenheit bieten. Die erste Quart-Ausgabe des Shakespeare'schen Stückes erschien 1598 unter dem Titel: **The History of Henry the Fourth. With the Battle at Shrewsburie, betweene the King and Lord Henry Percy, surnamed Henry Hotspur of the North. With the humorous conceits of Sir John Falstaffe. At London, Printed by P. S. Fr. Andrew Wise, dwelling in Paules Churchyard, at the signe of the Angell.** Diese Ausgabe enthält den besten Text. Es folgten ihr neue Abdrücke 1599, 1604, 1608, 1613. In der Folio von 1623 ist Heinrich IV. Theil I. das dritte Stück unter den Historien.

Fluth von Nachahmungen drängte sich. Die Historie beherrschte mehrere Jahre lang das Theater. Mehrere der auftretenden Charactere wurden typische Gestalten, mit welchen nachahmende Dichter unter mancherlei Verkleidung mit stets sicherer Wirkung ihre Stücke würzten. So der Friedensrichter Shallow, der Renommist Pistol, dessen von Shakespeare erfundenes Beiwort, der Swaggerer, als Gattungsbegriff den englischen Sprachschatz bereichert hat. Sogar die religiöse Parteiung bemächtigte sich der Gestalten des Dichters. In dem dicken Ritter, John Oldcastle (dem jetzigen Falstaff) glaubten die Katholiken einen berüchtigten Ketzer des Namens zu erkennen, den Sir Oldcastle, Lord Cobham, der unter Heinrich V. der Feindschaft des Clerus erlag. Auf sein tragisches Ende deutete man den kläglichen Ausgang des alten Schlemmers, des „weißbärtigen Satans." Es half Nichts, daß Shakespeare auf Andringen der Familie erklärte, er habe den Mann nicht gemeint, noch daß er den Namen änderte. Auch diesen Character, wohl ohne Zweifel das Meisterstück aller dramatischen Komik, so weit unsere Kenntniß reicht, nahm die Kunst und die Speculation in Beschlag. Ben Jonson bildete ihn nach im Tucca seines Poetaster, Fletcher im Cacafago — ja, mehrere Dichter thaten sich zusammen, und veröffentlichten ums Jahr 1600 ein Leben Falstaff's, unter Shakespeare's Namen. Die Königin Elisabeth ergötzte sich dermaßen an dem dicken Ritter, daß sie ihn in einem besonderen Lustspiel zu sehen wünschte und so die Schöpfung der „lustigen Weiber von Windsor" veranlaßte — und bis auf diese Stunde wirken namentlich die humoristischen Scenen der wunderbaren, in der gesammten Literatur durchaus einzig dastehenden Historie von dem tollen Prinzen und seinen Genossen mit der Gewalt einer unwiderstehlichen Naturkraft auf Leser und Zuschauer.

Wir sind gewohnt, diesen beispiellosen Erfolg als eine Thatsache anzuerkennen, die sich von selbst versteht und eben keiner weiteren Betrachtung und Erklärung bedarf. Die so unendlich einfache und scheinbar gänzlich kunstlose Anlage des Stückes macht schlechterdings den Eindruck des wirklich-Geschehenden, bei dem es ganz müßig ist, zu fragen, warum es in dieser und keiner anderen Folge erscheint. Es bewährt sich hier, wenn irgend wo, das Göthe'sche Wort, daß Shakespeare durchaus an unsern inneren Sinn gehe, daß seine Kunst vornämlich darauf hinauslaufe, unsere Einbildungskraft in einer bestimmten Richtung thätig zu machen, so daß sie dem Dichter folgt,

über Land und Meer, auf den getümmelvollen Schauplatz des Marktes und des Schlachtfeldes wie in die Geheimnisse des sein Inneres aufschließenden Menschenherzens, vollkommen ungehindert durch die äußeren Grenzen theatralischer Kunst, nicht eingeengt durch das, was das sinnliche Auge sieht, in vollständigem Besitz einer so zu sagen innern Illusion, die von den äußern Bedingungen des Raumes und der Zeit sich entbindet.

Nun aber versuchen wir, uns aus dem Zaubergewebe zu befreien, in welches uns der Dichter verstrickt. Wir erinnern uns unserer kritischen Uebung, unserer ästhetischen Erfahrungen und Kenntnisse, wir nehmen Erinnerung und Vergleichung zu Hülfe: und der erste prüfende Blick entdeckt uns in Form und Inhalt des entzückenden Meisterwerkes ein wahres Sündenregister gegen alle Grundregeln der dramatischen Kunst — während der zweite, dritte und alle folgenden in zunehmendem Maße ganz neue Reihen von Schönheiten uns enthüllen, freilich Schönheiten eigenthümlicher und höherer Ordnung und die ihren eigenen Maßstab in sich tragen.

So angesehen, öffnen wenige Werke des Dichters uns einen so tiefen Blick in die innerste Werkstatt seines Geistes, in seines Wesens eigenste Art, als die Historie von Heinrich IV. Es wird der Mühe lohnen, diesen Weg zu versuchen.

Schlicht und einfach folgt die Staatshandlung des Stückes der Ueberlieferung, wie Holinshed's Chronik sie bot, einschließlich der historischen Schnitzer, und mit Auslassungen und Zusammenziehungen nur da, namentlich im zweiten Theile, wo es darauf ankam, durch Beseitigung unwesentlicher und verwirrender Zwischenfälle Raum zu gewinnen für die Entfaltung vollen, concreten Lebens in den entscheidenden Momenten der Handlung.*) Der erste Theil umfaßt die Er-

*) Diese Veränderungen finden sich vornämlich im zweiten Theil. Der Dichter hatte hier nur die Nachwehen der großen, bereits im ersten Theil dramatisch entwickelten Bewegung vor sich: Wiederholte, ziemlich planlose Aufstandsversuche, durch faule Versöhnungen unterbrochen, ohne wesentlich neue Verwickelung noch dramatischen Schluß. Es war weise und nothwendig, daß er ihnen nur so viel Aufmerksamkeit schenkte, als das wesentlich um die innere Entwickelung des Königs und seines Sohnes sich zusammendrängende Interesse gestattete, resp. für die Motivirung erforderte. — So sind namentlich die unerquicklichen Händel mit dem wankelmüthigen Northumberland ziemlich frei behandelt. Der Earl blieb nach dem Tode seines Sohnes

eignisse von der Schlacht bei Holmedon bis zu der von Shrewsbury, vom 14. September 1402 bis zum 21. Juli 1403. Der zweite geht von da bis zum Tode des Königs, der im Jahre 1413 erfolgte. — Der König wird der unrechtmäßig erworbenen Herrschaft nicht froh. Argwohn und Furcht verbittern sein Leben. Unleidlich ist ihm der Gedanke, daß er Unterthanen seine Erhebung verdankt. Es erscheint unmöglich, den Freunden genügend zu lohnen, denen man alles schuldet, und auf die Pflichttreue der Unbefriedigten sich zu verlassen — wie dürfte der Usurpator es wagen, da sie dem rechtmäßigen Fürsten den Eid gebrochen. So bewährt sich die Gemeinschaft der Ungerechten nach alter Weise als die fruchtbare Pflanzschule des Bösen. Hier Mißtrauen, Härte, Gereiztheit, dort Uebermuth, Pochen auf geleistete Dienste; der Friede kann nicht dauern. Und so bildet denn die Regierung des ersten Lancaster-Königs eine lange Reihe von Verschwörungen und Aufständen. Schlachten und Hinrichtungen wechseln mit heuchlerischen Friedensschlüssen und schnödem Verrath. Auf beiden Seiten wiederholen sich dieselben Handlungen und dieselben Motive, und das Endergebniß ist — vorläufige Herstellung der ersten Sachlage, Vertagung der Entscheidung auf künftige Zeiten. Es ist, als versagte sich der spröde Stoff den ersten Forderungen des Drama's. Die Verwickelung, statt sich zu steigern, nimmt geradehin ab gegen das Ende des Stücks, die Katastrophe, wenn hier

---

noch eine Weile ruhig. Er erschien mit freiem Geleit vor dem Könige, söhnte sich äußerlich mit ihm aus und wurde durch das Parlament von 1404 in die meisten seiner Würden wiederum eingesetzt. Die Scene zwischen ihm, seiner Frau und Lady Percy (Act II. Sc. 3) ist natürlich durchaus freie Schöpfung des Dichters. Sie motivirt vortrefflich Northumberland's historisch richtigen Abfall von der Sache des Erzbischofs und Mowbray's. Die Ueberlistung der letztern durch den Prinzen Johann wird dann historisch treu geschildert; anticipirt aber, offenbar um der scenischen Oekonomie willen, welche unnöthige Unterbrechungen der Handlung nicht duldet, ist die Nachricht von Northumberland's und Bardolph's Besiegung durch den Sheriff von York. Sie trifft im Stücke unmittelbar nach der Siegesbotschaft Johann's ein (Theil II. Act 4, Sc. 3), während sie in Wirklichkeit erst 3 Jahre später gerechtfertigt war. Northumberland und sein Verbündeter erlagen bei Bramham Moor im März 1408. — Und des Königs Tod, welchen Shakespeare zu den beiden Glücksnachrichten in den unmittelbarsten, wirksamsten Kontrast setzt, erfolgte gar erst 5 Jahre nach Northumberland's Besiegung, im Jahre 1413.

überhaupt das Wort statthaft, ist eine Wiederholung der unendlich feiner angelegten und dramatischer durchgeführten Entscheidung in Richard II.: Der Sieg der Klugheit und der sich selbst beherrschenden, wenn auch unsittlichen und nur dem Erfolg um jeden Preis zustrebenden Kraft über das formelle, schwach vertheidigte und übel vertretene Recht. Ein nichtswürdiger Verrath in scheußlichster Form erringt zuletzt entscheidend, was Klugheit und Tapferkeit vergeblich erstrebten: die endliche Sicherung der angemaßten Regierung. Es gewinnt den Anschein, als opfere der Dichter der nationalen Ueberlieferung nicht nur die Gesetze des Drama's, sondern auch die höheren und heiligeren der poetischen Gerechtigkeit, jenes hellstrahlendsten Juvels in der Krone seiner Verdienste. Selbst jene stolzen Erinnerungen nationaler Größe und Herrlichkeit, denen Shakespeare sonst mit so großer Vorliebe sich zuwendet, sie scheinen hier wenig oder garnicht ihre Rechnung zu finden. Die beiden Theile Heinrich's IV. enthalten keine Stelle, die auch nur entfernt an jene erhabenen Kundgebungen des Patriotismus in Richard II. und Heinrich V. erinnerte, an die Worte des sterbenden Gaunt oder an die Rede des fünften Heinrich auf dem Schlachtfelde von Azincourt. Es ist, als vereinigte sich hier Alles um jenen Idealisten Recht zu geben, welche die geschichtliche Ueberlieferung kaum als Motiv, als äußere Anregung gelten lassen möchten für den durchaus frei, oder doch nach ganz andern Gesetzen schaffenden Genius des dramatischen Dichters. Der geschichtliche Inhalt, die Bedeutung der eigentlichen Handlung würde Heinrich IV. unter den Shakespeare's Namen tragenden Historien, (den unächten ersten Theil Heinrich's VI. ausgenommen) ohne Frage die letzte Stelle anweisen, während der zweite und dritte Theil Heinrich's VI. obenan stehen müßten: Hier eine trefflich angelegte, höchst anziehend verwickelte, zu erschütternden Katastrophen unaufhaltsam fortdrängende Reihe ächt tragischer Conflicte, dort eine stete Wiederholung desselben Motivs in absteigender Linie. Und nun lasse man die Stücke unbefangen auf sich wirken — und der Eindruck jener schwachen, fehlerhaften Handlung ist hinreißend, überwältigend, während die trefflichen Motive des andern Stückes fast überall die Vergleichung zwischen Plan und Ausführung herausfordern. Die Erscheinung ist keine zufällige; sie wiederholt sich mehrmals in den merkwürdigsten Werken des Dichters, den gerade jene harten ungefügigen Stoffe herauszufordern scheinen, das ihm eigenthümlichste und wunderbarste

Hülfsmittel seines Genius in vollster Macht zu entfalten: Ich meine jene Kunst der Characteristik, in welcher er bei Alten und Neuern auch entfernt seines Gleichen nicht findet, jene wunderbare Fülle und wahrhaft erschreckende Wahrheit der Motive, welche die geheimste Werkstatt menschlichen Empfindens, Denkens und Wollens so klar zu Tage legt, wie die alltäglichsten Begebnisse — endlich jene tief sittliche und gemüthvolle Auffassung des Lebens, welche in dem äußerlich Geringfügigsten Sinn und Bedeutung findet, insofern es mit sittlichen Interessen zusammenhängt, während sie von dem glänzenden Nichts des sinnlichen Massen-Effects gleichgültig sich abwendet.

„Schwerlich wird man einen Dichter finden," sagt Göthe, „dessen Werken jedesmal ein anderer Begriff zu Grunde liegt und im Ganzen wirksam ist, wie an den seinigen sich nachweisen läßt." In diesem Sinne, aber auch nur in diesem, ist Shakespeare der größte Moralist aller Zeiten. Man wird ihn nicht so leicht auf der Absicht betreffen, sogenannte gute Lehren einzuschärfen oder auch nur, sie im gewöhnlichen Sinne der moralischen Nutzanwendung aus der Handlung seiner Stücke, oder gar aus den Reden der auftretenden Personen, hervorgehen zu lassen. Seine Methode ist vielmehr diese: „Ein bestimmtes Verhältniß aus dem unendlichen Gebiet der sittlichen Welt wird durch die Betrachtung einer gegebenen Handlung seinem geistigen Auge nahe gerückt. Er geht ihm nach mit dem unermüdlichen Scharfsinn des Forschers bis auf die innersten Gesetze seiner Entwickelung, er folgt den Formen seiner Erscheinung durch alle Kreise des thatsächlichen Lebens und unmittelbar gestaltet sich ihm die ganze Fülle dieser Anschauungen zu einer Reihe mehr oder weniger typischer Gestalten, in welchen der Strahl der das Ganze beherrschenden Idee sich durch alle Media bricht, von der reinsten Pracht der ursprünglichen Farbe bis zur kaum noch kennbaren Entstellung sich abstufend: und oft durch geschickte Gruppirung der Gegensätze in kunstvollster Weise gehoben.

So ruht denn das ganze, so mächtig wirkende Leben der vorliegenden Stücke viel weniger auf dem Interesse der Handlung, als auf der Darstellung des Verhältnisses äußerer Geltung zu innerem Werth, gesellschaftlicher Anerkennung zu persönlichem Bewußtsein — nicht in Sentenzen und Antithesen in französisch-klassischer Weise, noch in pathetischen Monologen nach Art der jungen Shakespeare's neuester Zeit, sondern in einer Fülle markiger, lebendiger Gestalten, deren meiste weit über die Geltung bloß individueller Erscheinungen hinaus

zu der Bedeutung unvergänglicher Gattungen sich erheben, während das eigenthümlichste Leben und Gebahren einer jeden dem abstracten Begriffe nirgend auch nur das mindeste Zugeständniß macht. Unsers Erachtens führt hier, aber auch nur hier der Weg in die Werkstatt des Meisters, auf den Standpunkt, von dem aus der Plan des Ganzen sich klar und überzeugend entfaltet, während das Nebensächliche und Zufällige von dem Wesentlichen mit Sicherheit und Schärfe sich sondert. So wird auch die Berechtigung der komischen Partieen und und ihr Verhältniß zur Oekonomie des Ganzen sich deutlich herausstellen und die höchst kunstvolle, innere Structur des scheinbar so einfachen Stückes sich überzeugend entwickeln. — Den Mittelpunkt des Ganzen bildet keineswegs Heinrich IV., sondern der Prinz von Wales, nebst seinem tollen Gegenstück, dem dicken John, unsers Erachtens die unerreichten Meisterstücke aller dramatischen Charakteristik. In jenem kommt das Normalverhältniß jener beiden bestimmenden Faktoren des Ganzen, der äußeren und inneren Ehre, zur ergreifendsten, lebendigsten Anschauung: nicht fertig und ruhend — sondern in poetischer, oder sagen wir ächt Shakespeare'scher Weise, im vollen Fluß der Entwickelung; es gruppiren sich um ihn nach der einen Seite Percy und Glendower, und nach der andern sein Vater und sein Bruder Johann: Die Phantasten der Ehre dort, hier die Politiker, die fürstlichen Heuchler, denen die Ehre nicht Zweck ist, sondern Mittel; das nothwendige Relief endlich gewinnt diese ganze, recht eigentlich aus dem Gefühl und Begriff der Ehre hervorgewachsene Aristokratie in Falstaff und seinen Gesellen, den Vertretern des der Zucht der Sitte entlaufenen Natur-Instincts gegenüber dem Princip der Gesellschaft: sie selbst wieder trefflich abgestuft und durch die feinsten Nüancen gesondert. Folgen wir dem Dichter auf diesem Wege, indem wir mit dem Prinzen beginnen.

Prinz Heinrich steht unter den Helden Shakespeare's so einzig da, wie Shakespeare selbst unter den Dichtern. Ein selbst in diesem Getümmel urkräftigen Lebens auffallender Feuergeist pulsirt in den Adern dieses wunderbar hohen und lieblichen Heldenbildes — es ist, als wäre der Genius des germanischen Stammes selbst dem Dichter erschienen, in seiner unverwüstlichen Gesundheit, seiner markigen Kraft, mit dem unendlichen Reichthum des tiefsten Gemüths unter der harten, eckigen Hülle, in seinem reckenhaften Trotz und seiner kindlichen Demuth, in seinem sprudelnden Humor neben tiefem, männlichem Ernst, vor

Allem in jener schlichten, rührenden Wahrheit und Einfachheit, mit welcher die Gottheit ihre Lieblinge bezeichnet: nicht so glänzend und sinnlich schön wie der verkörperte Heldengeist der Hellenen in der Gestalt des Achilles, aber unendlich mannigfacher, reicher; bildungsbedürftiger, aber auch bildungsfähiger. Wir begegnen ihm in der ersten Blüthe der Jugend, nicht jener idealen, mit der die konventionelle Heldenpoesie des Mittelalters ihre Prinzen schmückt: es ist die Jugend des ächten, kernhaften germanischen Jungen, des kräftigen, übermüthigen, resp. ungezogenen und derb burschikosen Wildfanges. Seine äußere Gestalt können wir zunächst nur aus Falstaff's Hyperbeln errathen, der ihn ein Hungerbild nennt, eine Aalhaut, eine getrocknete Rinderzunge, ein Degenfutteral, ein erbärmliches Rapier. Jedenfalls sieht aus den Vergleichen des witzigen Ritters kein wohlbeleibter, weich-gemüthlicher Hamlet heraus und in Heinrich V. vervollständigt der Dichter selbst das Bild des schlanken, kräftigen, aber weit eher an Mars als an Adonis erinnernden Mannes in den eigenen Worten Heinrichs:

„Kannst du einen Mann lieben,“ sagt er zu dem französischen Käthchen, „dessen Gesicht nicht werth ist, von der Sonne verbrannt zu werden, der niemals in den Spiegel sieht aus Liebe zu irgend Etwas, was er da entdeckt?“ Verse machen, Tanzen ist nicht seine Sache. Er kann nicht bleich aussehen, noch seine Beredtsamkeit auskeichen um einem Mädchen verblümte Winke der Liebe zu geben. Aber durch Luftsprünge könnte er eine Dame schon eher gewinnen, oder durch einen Schwung in den Sattel mit voller Rüstung.“ Mit dem Hofe, mit dem Vater, den Brüdern, dem Lord Oberrichter insonderheit, finden wir ihn im Beginn der Handlung gründlich zerfallen*).

*) Es wird nicht ohne Interesse an sich, noch gleichgültig für die Auffassung des Stückes sein, wenn wir diese Schilderung des Prinzen mit den historischen Ueberlieferungen über seine Jugend in der Kürze zusammenstellen. Die erste Anregung und die Grundzüge seiner Auffassung fand Shakespeare theils in dem Volksglauben seiner Zeit, theils in bestimmten Andeutungen der Chronisten. — „In der That war er voll jugendlichen Uebermuths,“ sagt Holinshed, „und hatte sich Gefährten gesucht, die seinem Alter zusagten, mit denen er seine Zeit in solchen Erholungen, Uebungen und Ergötzlichkeiten hinbrachte, als es ihm gut schien.„ — Hiermit stimmt Stow überein so wie das alte Stück: **The famous victories of Henry the Fifth, containing the memorable battle of Azincourt.** — Auch die beiden

Er ist fast ein Fremdling in den Herzen des Adels, dem Oberrichter hat er eine Ohrfeige gegeben, als ihn dieser verhaften sollte, und dar-

---

auffallendsten Thatsachen, an welche diese Anschauung sich anlehnt, sind keineswegs von Shakespeare erfunden. Ich meine den Straßenraub und den Streit mit dem Lord Oberrichter. Freilich tritt in beiden Ueberlieferungen die wahre Natur des Prinzen weit unmittelbarer und erkennbarer hinter der Maske hervor, als die Oekonomie dieses eben so harten als gediegenen und durchaus auf mehr nachhaltige als schnelle Entwickelung angelegten Characters es für den Dichter annehmbar machte. — Den Straßenraub erzählt Stow in der Art, daß der Prinz gelegentlich seinen eigenen Einnehmern auflauerte (nicht fremden Kaufleuten), und daß er sie nachher nicht nur zu entschädigen pflegte, sondern auch die Beherzten belohnte, von denen er die tüchtigsten Streiche erhalten. Und bei Benutzung des Vorganges mit dem Lord Oberrichter vollends hat Shakespeare dem Plan seines Drama's eines der verführerischsten Stücke ganz fertiger Tendenzpoesie zum Opfer gebracht, welche je das poetische Gewissen eines Dichters auf die Probe stellten. Stow (wahrscheinlich nach Elyot's im Jahr 1531 gedrucktem: Governor) erzählt den Vorgang in folgender Weise:

Der Oberrichter hatte einen von des Prinzen Begleitern verhaften lassen und saß in Kings Bench über ihn zu Gericht. Da tritt der Prinz ein und verlangt stürmisch die Freilassung seines Dieners. Der Richter verliert seine Fassung nicht, sondern verweist ihm den gesetzwidrigen Ungestüm. Da springt jener ergrimmt auf ihn ein, ihn zu schlagen. Aber der Richter bleibt unbeweglich und spricht mit ruhiger Würde:

„Sir, besinnt Euch. Ich sitze hier an Stelle des Königs, Eures Vaters und Herrn, dem Ihr doppelt Gehorsam schuldet, und in seinem Namen gebiete ich Euch: Laßt ab von Euerm Starrsinn und Euerm ungesetzlichen Beginnen und gebt fortan denen ein gutes Beispiel, die einst Eure Unterthanen sein werden. Und jetzt, für Eure Ueberhebung und Euern Ungehorsam, geht ins Gefängniß von Kings Bench und bleibt dort als Gefangener, bis des Königs, Eures Vaters, fernerer Wille bekannt ist." — Der Prinz aber legte ruhig sein Schwert bei Seite, verbeugte sich und ging ins Gefängniß, wie ihm geheißen. Und als nun der König durch seine klagenden Dienstleute erfuhr, was sich begeben, sann er der Sache erst eine Weile nach. Dann erhob er seine Hände und seine Augen freudig gen Himmel und rief: „Gnädiger Gott, wie bin ich Deiner unendlichen Güte verschuldet, da Du mir einen Richter gabst, der das Recht ohne Menschenfurcht handhabt und einen Sohn, der dies duldet und dem Rechte gehorcht."

Die Scene (übrigens apokryphisch und von keinem Zeitgenossen erwähnt) wurde von Shakespeare fortgelassen, weil ihre allerdings un-

über seine Stelle im Geheimrath eingebüßt; mit tollen, übel berüchtigten Gesellen, mit Schlemmern und Schnapphähnen treibt er sich

---

zweifelhafte dramatische Wirkung um den Preis der organischen und naturgemäßen Durchführung eines Hauptcharacters hätte erkauft werden müssen. Prinz Heinrich, der dem Lord Oberrichter eine Ohrfeige giebt, deshalb seinen Sitz im Geheimrathe verliert und mit dem verletzten Würdenträger schmollt, bis zum Eintritt in eine ganz neue höhere und ernstere Sphäre von Pflichten und Rechten — er ist ohne Zweifel weniger heroisch und weniger sentimental als der Held der Chronik — aber er ist wahrer, und darum gab ihm Shakespeare den Vorzug. Wir dürfen wohl fragen: Wie viele Dichter, nicht nur unserer, sondern aller Zeiten, hätten dieser Versuchung auf den Effect zu arbeiten, widerstanden? — Aus dieser ersten, jedenfalls wohlbedachten Abweichung von der Ueberlieferung erklärt sich übrigens eine zweite von selbst. Ich meine die ergreifende Versöhnungsscene zwischen dem jungen Könige und dem redlichen und unbeugsamen Diener seines Vaters. Holinshed sagt nur ganz allgemein: „Er wählte Männer von Würde, Menschenverstand und hoher politischer Einsicht, durch deren weisen Rath er jederzeit seiner Ehre und Würde entsprechend regieren konnte." Urkundlich aber steht die Ernennung eines neuen Oberrichters fest, welche wenige Tage nach der Thronbesteigung erfolgte. Dieselbe Tendenz des Dichters: nämlich in der Energie und Dauer der jugendlichen Seltsamkeiten des Prinzen, und in der nur allmählichen Reife seines Characters die Grundlage gediegenster Ursprünglichkeit zur Anschauung zu bringen, aus welcher seine spätere Heldengröße erwuchs — diese Tendenz macht auch in anderen Abweichungen des Stückes von der Ueberlieferung sich unschwer bemerklich. So entfernt sich der traditionelle Umgang des Prinzen von den Gewohnheiten der „guten Gesellschaft" weit weniger schroff, als die Zechbrüder von Eastcheap. „Junge Lords und Gentlemen" werden sie von Stow genannt. Wir mögen hier an das größere Gefolge denken, an jene lustigen Kameraden des schnellgefüßten tollen Prinzen von Wales, die, nach Percy's Wort, die Welt bei Seite schoben und sie laufen ließen, deren Aufzug vor der Schlacht aber von dem Gegner (Vernon) nichts weniger als verächtlich geschildert wird:

Thl. I. Act IV. Sc. 1:

„Ganz rüstig, ganz in Waffen, ganz befiedert,
Wie Strauße, die dem Winde Flügel leih'n;
Gespreizt wie Adler, die vom Baden kommen;
Mit Goldstoff angethan, wie Heil'genbilder;
So voller Leben, wie der Monat Mai,
Und herrlich, wie die Sonn' in Sommers Mitte."

Courtenay (**Commentaries on the Historical Plays of Shakespeare, II. p. 109**) fragt hier scheinbar nicht ohne Grund, ob

in Schenken und schlechten Häusern umher. Ja, die Abenteuer der Landstraße sind ihm nicht fremd:

„Soll der Sohn England's ein Dieb werden und Beutel schneiden?" sagt Sir John, „eine wohl aufzuwerfende Frage." Er mag ganz Recht haben, wir aber werfen vor Allem die Frage auf: Wie macht der Dichter diese Entartung seines Lieblings uns wahrscheinlich und wie vereinigt sie sich mit der idealen, von uns angenommenen Bedeutung dieses Characters? Wir berühren hier den springenden Punkt des Stückes, wie abgesehen von allem Andern fast schon an der ausführlichen Sorgfalt zu merken wäre, mit welcher der Dichter bei jeder Gelegenheit im verschiedensten Sinne hierauf zurück kommt. Am einfachsten erklärt sich die Sache der König: Ihm ist der Sohn eine Ruthe des Himmels für seine Uebertretung, eine Züchtigung und Geißel, aus seinem eignen Blute erzeugt. Er denkt mit Entsetzen der Tage, wenn Nichts mehr die unbändige Wildheit zügeln wird, wenn Gier und heißes Blut ihm Räthe sein, wenn Mittel und üppige Sitten sich treffen werden. Und es fehlt Viel, daß des Königs Umgebungen darüber anders dächten. Zwar Warwick vertheidigt den Prinzen gegen die Anklagen des Königs — aber es kommt auch ihm nicht von Herzen. Seufzend wünscht er ihm, sobald der König die Augen geschlossen, nur das Gemüth des Schlechtesten seiner Brüder. Dies das Urtheil der Welt, die auf den Schein sieht.

Ihm stellt der Dichter zunächst des Prinzen eigene Meinung in einem ausführlichen Monolog entgegen:

Shakespeare etwa Falstaff mit dem Strauß und dem Adler vergleichen wollte und Bardolph mit dem Monat Mai? Er erklärt die Stelle aus einer „Selbstvergessenheit des Dichters." Wäre es aber nicht ebenso gut möglich, daß Shakespeare hier wirklich an jene „Lords und Gentlemen" der Chronik dachte, welche unter den individuell geschilderten Begleitern des Prinzen offenbar Poins vertritt und allenfalls die Jugendtraditionen des „dicken, stattlichen Ritters?" Daß die hier gipfelnde Scala urkräftigsten Humors in Falstaff's Begleitern sich bis zu den tiefsten Tönen der „Leutseligkeit" hinab senkt, steht mit der Anlage des Ganzen durchaus nicht im Widerspruch. Bardolph und Consorten verhalten sich zu Falstaff und Poins, in Bezug auf Erziehung und Lebensart, nicht viel anders als diese zum Prinzen. Dasselbe Thema wird, in ächt Shakespeare'scher Weise, durch zwei Tonarten varirt und das ganze humoristische Quodlibet gewinnt so ein Leben, welches durch Darstellungen aus der ungemischten, respectabeln Welt schon damals schwer zu erreichen sein mochte.

„Ich kenn' Euch All' und unterstütz' ein Weilchen
Das wilde Wesen Eures Müßiggangs.
Doch darin thu' ich es der Sonne gleich,
Die niedern, schädlichem Gewölk erlaubt
Zu dämpfen ihre Schönheit vor der Welt,
Damit, wenn's ihr beliebt sie selbst zu sein,
Weil sie vermißt ward, man sie mehr bewundre."

Da hätten wir denn die alte Lancaster-Politik von der anderen Seite. Rolle um Rolle. Es fragt sich, welche besser ist, ob die des „schmeichlerischen Windhunds", wie Percy in seinem Zorn den „lächelnden König" nennt, der seine Leidenschaft in die Formen der Mäßigung und Leutseligkeit kleidet, oder die des comödiantenhaft-berechnenden Wüstlings, der seine Jugend durchtobt, um nachher mit seiner Bekehrung Effect zu machen. Eine kitzliche Frage. Der alte König wird sich schwerlich so ganz und gar täuschen. Ich denke, der Prinz verleumdet sich selbst ein wenig, wenn er in der altklugen Weise der Jugend sich einreden will, er kneipe lediglich aus weiser Politik und einer Art Selbstverleugnung. Man macht nicht constant so treffliche Witze, wenn das Herz der Sache ganz fremd ist. Sein Verhältniß zum Vater hat immerhin einen Stich von dem des „Burschen von ächtem Schrot und Korn" zu dem Onkel Philister. Aber ebenso wenig haben wir Ursache, ihn als bewußten Lügner zu verdächtigen. Der ganze Ton und Zusammenhang des Monologs, so wie vor Allem die Entwickelung seines Characters wäre dagegen. Vielleicht kommen wir dem Kern der Sache näher, indem wir ein Paar andere Stellen vergleichen.

Vor allem die wunderbar fein angelegte Scene zwischen dem Prinzen und Poins, im zweiten Act des zweiten Theils. Der König liegt schwer krank darnieder. Das hält den Prinzen nicht ab, sich mit Poins herumzutreiben, und ziemlich müßige Reden zu führen, über des lustigen Kameraden weiland pfirsichblüthfarbene Strümpfe, über Dünnbier, Hebammen u. dgl. Materien. Halb im Ernst stellt Poins ihn zur Rede:

„Wie schlecht paßt sich's, daß Ihr so müßige Reden führt, nachdem Ihr so schwer gearbeitet habt! Sagt mir, wie viele junge Prinzen würden das wohl thun, deren Väter so krank wären, als Eurer gegenwärtig ist?"

Und der Prinz?

„Ich sage dir, mein Herz blutet innerlich, daß mein Vater so krank ist; und daß ich so schlechten Umgang halte, wie du bist, hat mich mit gutem Grunde aller äußeren Bezeugung des Kummers verlustig gemacht. — Was würdest du von mir denken, wenn ich weinte?“

Poins: Ich würde denken, du seiest der fürstliche Heuchler.

Prinz Heinrich: „Das würde Jedermanns Gedanke sein und du bist ein gesegneter Bursch, daß du denkst, wie Jedermann denkt. Wirklich würde Jedermann denken, ich sei ein Heuchler.“

Und nun halte man mit diesem Gespräch jene Rede zusammen, in der der alte König seine eigene Jugend dem ungerathenen Sohne als Muster vorhält:

Akt III. Sc. 2:

„Doch, selten nur gesehn, ging ich nun aus,
So ward ich angestaunt als ein Komet,
Daß sie den Kindern sagten: Das ist Er,
Und And're: Welcher? Wo ist Bolingbroke?
Dann stahl ich alle Freundlichkeit vom Himmel
Und kleidete in solche Demuth mich,
Daß ich Ergebenheit aus Aller Herzen,
Aus ihrem Munde Gruß und Jauchzen zog,
Selbst in dem Beisein des gekrönten Königs.“

Nun denke man sich in die Seele eines kräftigen, redlichen, mit durchdringendem Verstande und dem trotzigen Bewußtsein der eignen, zuverlässigen Kraft, neben sehr heißem Blute, ausgestatteten Jünglings, und stelle ihn mitten in die Welt, welche dieser Meister des Heuchelns, der kalten, glatten Politik, dieser „Fürst des Lächelns“ nach seinem Bilde geformt hat. Muß ihn der Ekel nicht in das entgegengesetzte Extrem treiben, muß diesem ächten, wahrhaftigen Mannesherzen der Gedanke nicht unerträglich werden, bei den seichten Hof-Narren auch für so einen Weltmann zu gelten, der den Mantel nach dem Winde hängt und sein Gesicht nach den Umständen zurecht legt? Lieber den schlimmsten Schein sich gefallen lassen, als in den Augen der Welt zum Heuchler werden. Das ganze sittliche Gefühl drängt sich in ein mächtiges Bewußtsein zusammen: In dem Abscheu vor der Lüge, jener Tochter der Schwäche. Und nun rechne man zu dieser so natürlichen Stimmung das heiße, nach Genuß dürstende Jugendblut und eine Anwandlung von der Dialektik des Herzens, die in jenen glücklichen Jahren dem Kopf so leicht vorredet, was vor dem Gefühl

einmal bestanden hat; man bedenke ferner die lockre Sitte einer Zeit bürgerlicher Kriege, in einem ohnehin auf Gewaltthätigkeit und Uebermuth gestellten Jahrhundert — und der beutel-schneidende, dünnbiertrinkende Prinz, das Kneip-Genie von Eastcheap, verliert alles Befremdende, zumal wenn dieser Character im Stücke selbst eine Entwickelung durchmacht, wie wir sie an diesem Lieblings-Kind von Shakespeare's Muse zu bewundern nie aufhören werden.

Von vorne herein: Wie hat der Dichter gesorgt, daß man das übermüthige Treiben des Prinzen mit der gewohnheitsmäßigen Liederlichkeit seiner „ephesischen“ Genossen nicht etwa vermenge! Ueberall spielt er mit ihnen, mehr wie mit Lieblingshunden, als wie mit Kameraden. Selbst Poins, offenbar der Anständigste unter ihnen, muß sich sagen lassen, daß seine Gedanken sich stets auf der Heerstraße halten, muß seine Strümpfe und Hemden zur Zielscheibe des prinzlichen Witzes hergeben. Der dicke Ritter muß es witzig finden und lachen, wenn der Prinz ihn mit einem faulen Sumpf vergleicht, oder mit einem Düngerhaufen, den die Sonne bescheint. Seine frechen Ausfälle gegen den Königssohn werden, so lange sie witzig bleiben, freilich nur in gleicher Münze zurück gezahlt. Aber als er weiter geht und den König selbst mit dem Kantor von Windsor vergleicht, setzt es ein Loch in den Kopf. An eigentlich schlechten Streichen hat Heinrich auch im tollsten Uebermuth seiner Laune sich niemals betheiligt. „Ich ein Räuber? Ich ein Dieb?“ ruft er, als Falstaff ihn auffordert auf die nächtliche Jagd nach Gadshill mitzureiten — und zwar nicht entrüstet, sondern, was hier viel mehr zu seinen Gunsten spricht, lachend und verwundert. Es kommt ihm nicht in den Sinn, daß das im Ernst geschehen könnte — wie er denn nachher auch Sorge trägt, daß bei der Sache Niemand zu schaden komme. Es ist, selbst nach seinem ersten tollen Gespräch mit Falstaff, fast überflüssig für unser Gefühl, daß Shakespeare zur Vermeidung des Mißverständnisses ihm jenen superklugen Monolog in den Mund legt. Inmitten der tollsten Streiche versteht er es, selbst diese Gesellschaft auszubeuten für den künftigen Beruf des Königs. Es wird dem künftigen Feldherrn schon zu Gute kommen, daß er geringe Leute, bis auf Kellner und Bediente herab, nicht so übermüthig behandelt, als „der stolze Hans“, daß er es versteht, den tiefsten Ton der Leutseligkeit anzugeben, wo es Noth thut, und in einer Viertelstunde es so weit bringt, Zeitlebens mit jedem Kesselflicker in seiner Sprache zu reden. In

den köstlichen Lagerscenen, welche der Schlacht von Azincourt vorangehen (in Heinrich V.), hat der Dichter es trefflich verstanden, die Schule von Eastcheap von dieser Seite her in ihrer praktischen Bedeutung zu zeigen. Gegen die officielle, noble Gesellschaft verhält Heinrich sich kühl und ironisch, so lange nicht ernste Ereignisse diese Stimmung kreuzen. Selbst ihr glänzendster Vertreter, der nachher so glühend bewunderte Percy, kann einem leichten Angriff seines Spottes nicht entgehen. Mit dem feinen Instinct des vollendeten Humoristen hat der Prinz den phantastischen, etwas überspannten Zug dieses „Verwalters seiner Ehre" herausgefühlt. „Noch ist er nicht so gesinnt wie dieser Percy, der Heißsporn des Nordens, der euch sechs bis sieben Dutzend Schotten zum Frühstück umbringt, sich die Hände wäscht und zu seiner Frau sagt: Pfui, über das stille Leben! Ich muß zu thun haben! — O, mein Herzens-Heinrich, sagt sie, wie viele hast du heute umgebracht? — Gebt meinem Rappen zu saufen, sagt er, und eine Stunde darauf antwortet er: Ein Stücker vierzehn, Bagatell! Bagatell!"

Wir können hinzufügen: Diese sich überstürzende Hast wird der schlichten und gesunden Natur des Prinzen auch ewig fremd bleiben. Sie wird ausgeschlossen durch den scharfen, durchdringenden Verstand, den er von seinem politischen Vater geerbt, und durch ein höheres Bewußtsein des eigenen Werths, welches durchaus nicht nöthig hat, durch Vielthuerei sich in jedem Augenblicke zu schärfen. So hat denn auch sein Muth, als die Gefahr hereinbricht, durchaus Nichts von dem phantastischen Ungestüm des ritterlichen Gegners. Der Erzfeind Douglas, der Kobold Percy, der Teufel Glendower, wie sie da sind, — er mag ihnen nicht den Humor einer lustigen Stunde opfern. Nichts einfacher und natürlicher als seine Antwort auf Falstaff's Frage: „Fürchtest Du Dich nicht entsetzlich?" „Nicht im Geringsten — ich brauche Etwas von Deinem Instinct." In dem tollen Aufzuge, da er auf dem Stock als einer Querpfeife blasend in die Schenke marschirt, um den Genossen den Krieg symbolisch zu verkünden — wer fühlt nicht, wie der ächt germanische, kühle, seiner selbst stets sichre Muth und der glückliche Leichtsinn der Jugend sich da zur schönsten Wirkung verbinden! Nun aber kommt mit der Gefahr die Aufforderung zur That. Und jene Laune bewährt sich als goldächter Humor, indem sie, statt zu prahlerischem Uebermuth sich zu steigern, zu jener Bescheidenheit sich herabstimmt, welche den Ernst des Ent-

schlusses, die innere Sammlung und Prüfung der Kraft von jeher begleitet hat. Vernon, der ihm Percy's Herausforderung überbrachte, muß bei den Feinden für ihn zeugen:

„Er that erröthend nur Erwähnung seiner
Und schalt mit Anmuth seine träge Jugend. —
Wenn er dem Neide dieses Tags entgeht,
Besaß noch England nie so süße Hoffnung,
So sehr in ihrem Leichtsinn mißgedeutet."

Dies das Urtheil des einsichtigen Feindes. Schon die nächsten Stunden sollen es glänzend bestätigen. Unbestritten gewinnt der Prinz den Preis der Tapferkeit und des Glückes in dem Heldenkampfe, der über seines Vaters Leben und Krone entscheidet. Von Percy's Helm nimmt er mit kühner Hand den Kranz der Ehren, den diese Blume des Adels als „sein Verwalter" gesammelt. Noch mehr. Mit Daransetzung des eigenen Lebens errettet er den mißtrauischen Vater, der, unfähig, wie die Verkünstelung stets ist, die Natur zu begreifen, in dem burschikosen Wildfang den hinterlistigen Meuchler zu sehen glaubte*). Und inmitten dieser glänzenden, berauschenden Erfolge, die alte Nüchternheit und Klarheit des treuherzigen einfachen Sinns! An der Leiche des daniedergeworfenen Gegners, des Nebenbuhlers, welchen der eigene Vater ihm so lange vorzog, stimmt der Siegesjubel sich herab zur ergreifenden Klage des Helden über den Hingang des Helden. Das Bild „des eingeschwundenen, schlecht gewebten Ehrgeizes" füllt seine Seele mit ungeheucheltem Schmerz. Des Feindes „Schmach soll mit ihm schlafen im Grabe, sein Lob mit ihm aufschweben zum Himmel." Es ist dieselbe Gesinnung, welche nachher ihren Antheil an der Siegesbeute, den edelsten und tapfersten der Gefangenen, den braven Douglas sofort ohne Lösegeld frei giebt: und zwar, um dem Feinde die Beschämung, sich selbst das Anhören des Dankes zu ersparen, überträgt Heinrich die Botschaft dem Bruder Johann, dem Liebling des Vaters, dem kaltblütigen, weit über seine Jugend hinaus abgehärteten Politiker. Es ist, als dächte er daran, dies kalte Herz durch den An-

*) Es mag hier bemerkt werden, daß die Herausforderung, der Kampf zwischen Percy und Heinrich, die Lebensrettung des Königs, die Befreiung des Douglas wohlberechnete Zusätze des Dichters sind, wie fast alle sprechenderen Characterzüge. Shakespeare fand in seinen Quellen hier nur allgemeine Lobsprüche für das tapfere Benehmen seines Helden.

blick des von solchem Edelmuth gerührten Gegners auch einmal zu erwärmen.

Und, was das Wohlthuendste an der ganzen Erscheinung: In dieser Heldenkraft und Seelengröße zeigt sich auch keine Spur von Zwang, von Affectation, von dem, was auch nur entfernt an eine gespielte Rolle erinnerte. Mit mildem Lichte vergoldet der Humor des treuherzigen, guten Kameraden die ernsten Thaten des zum Manne reifenden Jünglings. Zwar, als der dicke Hans in der Hitze des Gefechts seine Flasche Sect hervorholt, statt des verlangten Pistols, wird sie ihm zurückgeworfen mit dem ernsten unwilligen Wort: „Ist dies eine Zeit zu Späßen und Possen?“ Aber dann findet Heinrich neben dem erschlagenen Feinde die vermeintliche Leiche des tollen Zechbruders und es fällt ihm gar nicht ein, sich der Trauer vornehm zu erwehren: „Ich könnte besser einen Bessern missen“, das sind die treuherzigen Worte, mit denen er dem armen Hans Lebewohl sagt. Aber freilich, die Zeit ist vorbei, „da die Eitelkeit ihm am Herzen lag,“ und so kann denn von nachhaltigem Schmerz an der Leiche des nur zu gründlich durchschauten Zechgenossen die Rede nicht sein — dieses feistesten Wildes, welches der Tod in der heißen Jagd von Shrewsbury erlegte.

Doch noch ist es nicht zu Ende mit dem dickbäuchigen Prahler. Nach nichts Geringerem trachtet die vom Scheintod der Furcht erstandene Memme, als dem Prinzen seinen an Percy ersiegten Ruhm zu entwenden. Und nun wirft der Dichter vielleicht den schönsten Lichtstrahl auf den wunderbaren Character seines Helden. Es ist weit unter seiner Würde, den „seltsamen Gesellen“ dem Bruder gegenüber Lügen zu strafen. Mit seinen schönsten Worten vergoldet er die freche Prahlerei, welche der alte Kamerad sich auf seine Kosten erlaubt. Wohl gedachte er an diesem Tage mit Percy's Ehren sich auf immer zu schmücken. Aber im Herzen trägt er das errungene Kleinod, nicht auf dem Helm. In dem beseligenden Bewußtsein der ungeschwächten zuverlässigen Tüchtigkeit seiner Kraft genießt er die Frucht des Sieges. Er ist nicht unbedingt gleichgültig gegen das Urtheil der Welt. Aber alle Hast, alles Gefühl der abhängigen Schwäche im Trachten danach liegt ihm fern. Herr seiner Kraft, und sobald er will, auch des äußern Erfolges, verschenkt er die Schätze, die er erworben, sicher, sie aus dem unerschöpflichen Schacht seiner Helden-Natur in jedem Augenblick zu erneuern.

So ist denn auch seine Umkehr zu ernster, gespannter Thätigkeit

vor der Hand nicht dauernder, als der Anlaß, der sie erzeugte. Die dringende Gefahr ist vorüber, der Vater gerettet; es folgen dem Siege theils die Ränke der faulsten, hinterlistigsten Politik, theils ein langwieriges Herumbalgen mit der nicht mehr lebensgefährlichen, aber lästigen, stets sich erneuenden Rebellion. In diesem kleinlichen Treiben ist kein Platz für eine geniale, selbstständige Natur. Bald genug stellt der alte Appetit auf Dünnbier sich wieder ein und auf Sect, auf zwanglose Späße und die gute Kameradschaft der lustigen ephesischen Genossen. Mit der Sorge um den kranken Vater im Herzen, nur noch vorübergehend gestört durch den Gedanken an „die Geister der Weisen, welche in den Wolken sitzend dieses Treiben verspotten,“ belauscht er im Kellnerrocke das Schlemmen des in immer wüstere Gemeinheit versinkenden Falstaff — bis mitten aus dem Ekel dieser vom Dichter wohl nicht ohne Absicht bis an die äußerste Grenze des Möglichen geführten Scene die Nachricht von des Vaters herannahendem Ende ihn aufschreckt zu dem ganzen Ernst eines neuen, verwandelten Lebens. Es folgt jenes unvergleichliche Gespräch des sterbenden Königs mit dem so lange verkannten, nun endlich in seiner Größe und Bedeutung seinem Auge sich enthüllenden Erben, jene Kronenscene, welche Göthe als Beispiel theatralischer Handlung im höchsten, mustergültigen Sinne anführt, weil sie etwas an sich Bedeutendes darstelle, das auf etwas noch Bedeutenderes hinweist*). — Den Vater

---

*) Uebrigens ist diese vielbewunderte Scene keineswegs freie Erfindung des Dichters. Sie stammt aus dem französischen Chronisten Monstrelet und ging aus diesem in die englischen Chroniken von Hall und Holinshed über, so wie in das alte Stück von Heinrich dem Fünften, dem Shakespeare sogar einen Theil der Worte entnommen haben soll. — Holinshed erzählt sie wie folgt:

„Während seiner letzten Krankheit ließ der König (wie Einige schreiben) die Krone zu Häupten seines Bettes auf ein Kissen legen, und plötzlich überkamen ihn seine Schmerzen so sehr, daß er dalag, als hätten ihn alle Lebensgeister verlassen. Die, welche um ihn waren, in der Meinung, er wäre gestorben, bedeckten sein Gesicht mit einem leinenen Tuche. Der Prinz, sein Sohn, davon benachrichtigt, kam ins Zimmer, nahm die Krone und entfernte sich. Da erwachte der Vater plötzlich aus seiner Ohnmacht und bemerkte gleich, daß die Krone fehlte. Und als er erfuhr, daß sein Sohn sie genommen, ließ er ihn vor sich rufen, und fragte ihn, wie er darauf käme, ihn so zu verletzen? Der Prinz antwortete mit edlem Freimuth: „Sire, nach meinem und Jedermanns Urtheil schienet Ihr für diese Welt gestorben und

todt glaubend setzt Heinrich in ernster, wehmüthiger Betrachtung die Krone auf's Haupt, eingedenk der schweren, ernsten Pflichten, die von nun an eine unwiderrufliche Scheidewand aufrichten zwischen dem Wirken des Mannes und der losgebundenen Existenz des sorglosen Jünglings. — Da erwacht der König. Ueber den Schein der selbstsüchtigen Lieblosigkeit im Herzen des Sohnes will er verzweifeln. In grauser Weissagung macht sein Gram gegen den schmählich Verkannten sich Luft. Da endlich löst des Sohnes edle verständige Antwort das Herz des ergrauten Staatsmannes. Zum ersten Male beichtet der alte Heuchler die schwere Schuld seines Lebens, die er bis dahin mit seltenster Consequenz selbst im Rausch des Erfolges verleugnet hat*).

---

deshalb, als Euer nächster Erbe, nahm ich diese Krone, als meine, nicht als Eure." — „Wohl, lieber Sohn," sagte der König mit einem tiefen Seufzer, „Gott weiß, welch ein Recht ich auf sie hatte." „Wohl," sagte der Prinz, „wenn Ihr als König sterbt, so will ich die Krone haben und gedenke sie mit meinem Schwerte gegen alle meine Feinde zu schützen, wie Ihr es gethan habt." — „Dann", sagte der König, „befehle ich Alles in Gottes Hände, und ermahne dich, rechtschaffen zu handeln."

*) Es mag hier gelegentlich darauf aufmerksam gemacht werden, mit welcher Sorglosigkeit Shakespeare oft die Darstellung des Thatsächlichen behandelt, während es so leicht nicht gelingen dürfte, in der Entwickelung wichtiger Charactere ihn auf einer Inconsequenz zu ertappen. — In der ersten Scene des dritten Aktes, nach dem berühmten Monolog über den Schlaf, erinnert König Heinrich mit Warwick und Surrey sich der furchtbaren Wechselfälle, welche die Bewegungen des letzten Jahrzehntes über England gebracht. Er gedenkt der letzten Tage des unglücklichen Richard:

„Doch, wer war dabei von euch,
(Ihr, Vetter Nelvil, wie ich mich erinnre)
Als Richard, ganz von Thränen überfließend,
Damals gescholten vom Northumberland,
Die Worte sprach, die Prophezeiung wurden?
„Northumberland, du Leiter, mittelst deren
Mein Vetter Bolingbroke den Thron besteigt,"
(Was da, Gott weiß, nicht in den Sinn mir kam,
Wenn nicht Nothwendigkeit den Staat so bog,
Daß ich und Größ' einander küssen mußten);
„Es kommt die Zeit", dies setzt er dann hinzu,
„Es kommt die Zeit, daß arge Sünde reifend
Ausbrechen wird in Fäulniß" rc.

Shakespeare erinnert sich hier an die zweite Scene des vierten Aktes von Richard II. Er vergißt aber, daß Richard jene weissagenden Worte in dem Augenblicke spricht, als Northumberland ihm den Be-

„Gott weiß, mein Sohn,
Durch welche Nebenschlich' und krumme Wege
Ich diese Kron' erlangt! Ich selbst weiß wohl
Wie lästig sie auf meinem Haupte saß."

Seine wohl bedachten Rathschläge für die Zukunft fallen auf den fruchtbarsten Boden, wie die Folge zeigen wird — und in glänzendster Weise erfüllen schon die ersten Handlungen des jungen Königs jenes stolze Gleichniß von der aus neidischen Wolken hervortretenden Sonne, welches in den Zeiten seiner scheinbaren Verderbniß auf sich anzuwenden er schwerlich berechtigt schien. Den Brüdern wird er fortan den Vater ersetzen; den festen, herrlichen Muth des schwer beleidigten, wackern Lord Oberrichter lohnt der wahrhaftige Held (wie könnte er anders?) durch unbedingte Achtung und volles Vertrauen: vor seinem Volke, seinem Adel zieht er einher wie die glänzende Sonne, welche Alt-Englands schönsten, wenn auch wie alles Herrlichste nur kurzen Ruhmestag demnächst heraufführen wird — und die Genossen der leichtfertigen Kurzweil müssen mit Schrecken erfahren, wo die „Possen der Zeit" von ihrem Ernste sich scheiden. Aber auch hier, wie wunderbar mildert der unverwüstliche, alte, treuherzige Humor den Ernst des der Pflicht gehorchenden Mannes! Selbst bei diesem scharfen, kurzen Bruch mit den alten Gefährten vermag das warme, menschliche Herz und der heitere unbefangene Blick unter alle dem Helden- und Krönungsstaat sich nicht zu verbergen:

„Den Leib vermindere, mehre Dein Gnade,
Laß ab vom Schwelgen: wisse, daß das Grab
Dir dreimal weiter gähnt als andern Menschen."

Und die strenge Verbannung bei Todesstrafe wird durch das gutmüthige Wort gemildert:

„Was Unterhalt betrifft, den sollt Ihr haben,
Daß Dürftigkeit Euch nicht zum Bösen zwinge,
Und wie wir hören, daß Ihr Euch bekehrt,
So wollen wir nach Eurer Kraft und Fähigkeit
Beförderung Euch ertheilen."

---

fehl zur Abreise nach Pomfret-Schloß bringt. Bolingbroke hatte damals bereits vom Throne Besitz genommen. Seine Worte:

„Was da, Gott weiß, nicht in den Sinn mir kam"

bilden also einen Anachronismus, wie selbst offizielle Bulletins und Berichtigungen ihn sich nicht gern zu erlauben pflegen.

Der gährende Most hat sich geklärt — aus dem brausenden Jünglinge ist vor unsern Augen der auf sich selbst ruhende Mann erwachsen. Diese königliche Eiche ist nur fester und schöner geworden durch die Stürme, welche ihre Jugend umbrausten, denn mit kerngesunder Wurzel haftet sie in dem Boden, dem allein wirklich Großes von jeher entsprang in dem Gebiet der That wie des Gedankens: ich meine die Wahrhaftigkeit des Gefühls und der Gesinnung, die allein das Dauernde schafft, wo ein günstiges Schicksal die Kraft des Wollens zu ihr gesellt und den hellen Blick des Talents. Die Betrachtung Heinrich's V. wird später zeigen, wie der Dichter die hier angedeuteten Grundzüge des nun gereiften und fertigen Heinrich zum vollen grandiosen Gemälde seines Heldenideals ausführt. Für den Augenblick aber kehren wir zu der reichen Fülle dichterischer Gestalten zurück, welche in dem vorliegenden Stücke um diesen geistigen Mittelpunkt des Gemäldes in berechnetster Weise gruppirt sind.

Der Blick fällt zunächst auf Percy, das glänzende Gegenbild des Prinzen. Jene Ehre, welche der Prinz zu vernachlässigen scheint, während er in Wahrheit nur sich abwendet von der leblosen Puppe, die man statt ihrer am Hofe verehrt, ich meine jene äußere Anerkennung der rein persönlichen Bedeutung, die von je das Lebensprincip der Aristokratieen bildete: Percy befindet sich beim Beginn der Handlung in ihrem vollen Besitz*). Der König beneidet Northumberland um den Besitz dieses wohlgerathenen Sohnes, „der Stämme geradesten im ganzen Wald, des holden Glückes Liebling und sein Sproß."
II. 2. 3.

„Schön stand ihm seine Ehr', so wie die Sonne
Am blauen Firmament, und durch ihr Licht

*) Für seinen Percy fand Shakespeare in der Chronik nur in den allgemeinsten Zügen das Bild des tüchtigen Kriegsmannes vor. Alles Individuelle, Characteristische, was hier in so reicher Fülle sich bietet, ist freie Schöpfung des Dichters. Aus poetischer Machtvollkommenheit verwandelt er den Altersgenossen des Vaters in den des Sohnes. Percy, in Wirklichkeit gleich alt mit Bolingbroke, mußte eben das Gegenstück zu Prinz Heinrich bilden, wie Northumberland zu dem Könige: in beiden Fällen dieselbe Grundanlage mit einem Beisatz von Schwäche, hier des Geistes, dort des Willens, welche (wenn das Bild erlaubt ist) aus den entschiedenen Durtönen des Thema's in die Moll-Akkorde der Variation unmerklich hinüber führt und so erst feineres Verständniß und vollern Genuß des erstern vermittelt.

Bewog sie alle Ritterschaft in England
Zu wackern Thaten; ja, er war der Spiegel,
Wovor die edle Jugend sich geschmückt."

Selbst seine Schwächen wurden zum Vorbilde:

„Wer seinen Gang nicht annahm, war gelähmt,
Und Stottern, was ein Fehler der Natur
Bei ihm, ward der Accent der Tapfern nun.
Denn die, so leis' und ruhig sprechen konnten,
Verkehrten ihren Vorzug in Gebrechen,
Ihm gleich zu sein: so daß in Sprach' und Gang,
In Lebensart, in Neigungen der Lust,
In Kriegskunst und in Launen des Geblüts,
Er Ziel und Spiegel, Buch und Vorschrift war,
Der Andre formte."

Diese Huldigungen der öffentlichen Meinung verdankt er vor Allem seinen glänzenden Soldatentugenden: dem unbezwinglichen Muth, dem feurigen Thatendrange, dem Feldherrntalent und dem Glück — jenen Gaben des Schicksals, welche bei jugendkräftigen Völkern und in neuen, halbgeordneten Zuständen der Gesellschaft von jeher der höchsten Gunst sich erfreuten. Seinem Arm verdankt der König die Krone, verdankt das Reich Sicherheit und Ruhm im Kampfe gegen den nordischen Erbfeind, den unruhigen Schotten. Auf dem Gipfel des Ruhms und des Erfolges zeigt ihn uns der Anfang des Stückes, als den hochgepriesenen Sieger des gefürchteten Douglas. Und wie er durch seinen Muth, seine Heldenkraft als ebenbürtiger Stern in die Sphäre des Prinzen tritt, beide nicht geschaffen, neben sich den Glanz des Andern zu dulden, so theilt er in vollem Maße dessen Abneigung gegen das Hohle und Unwahre, in welcher Gestalt es sich zeigt: Von der berechneten, tief angelegten Heuchelei des Staatsmannes bis herab zur faden Ziererei des albernen unschädlichen Stutzers und den Phrasen des Phantasten. Wie empört sich sein ehrliches Herz gegen die versteckte Klugheit des Königs, gegen den „Fürsten des Lächelns", den „schmeichlerischen Windhund", — wie kocht ihm das Blut bei dem Gedanken, das bloße Werkzeug gewesen zu sein, bei den Ränken „dieses Betrügers, den er zum Teufel wünscht." Unfähig, sein Gefühl zu verbergen, bricht er los in Liebe und Haß, rücksichtsloser als seine Freunde es wünschen. Und nun führt ihn der Dichter zusammen mit dem hochmüthigen, unklaren Phantasten, für dessen

Verstand das Gefühl seiner Würde zu schwer wird, mit Glendower, dem tollen Walliser, der den Amaimon prügelte und Lucifer zum Hahnrei machte, der Geister beschwört und prophetische Träume hat, oft sehr zur unrechten Zeit, wie seine Freunde zu ihrem großen Schaden erfahren*). Es ist, als wäre die ganze Scene nur dazu da, um aufgeblasene Würde und männliches Selbstgefühl, Phantasterei und ein-

*) Owen Glendower's Character war dem Dichter in einigen Hauptzügen durch die Ueberlieferung vorgezeichnet. Holinshed sagt von ihm:

„Dieser Owen Glendower war Sohn eines Esquire in Wales, Namens Griffith Vichen; er lebte im Kirchspiele Conway, in der Grafschaft Merioneth in Nord-Wales, in einem Orte genannt „Glindourwie", welches auf Englisch so viel bedeutet, als: das Thal an der Seite des Wassers von Dew, weshalb er den Namen „Glendower Dew" bekam. Er wurde zuerst für das Studium der Rechte bestimmt und diente König Richard in Flint-Castle, ehe er in die Dienste Heinrich's trat.

Im März 1402 erschien ein glänzender Stern, zuerst zwischen dem östlichen und dem nördlichen Theile des Himmels, Feuer und Flammen ausstrahlend und zuletzt feurige Strahlen gen Norden schießend, als Vorzeichen (wie man glaubte) für das große Blutvergießen, das in den Gegenden von Wales und Northumberland erfolgte. Ungefähr in derselben Zeit focht Owen Glendower mit seinen Wallisern gegen Lord Grey von Ruthin, welcher ausrückte, um seine Besitzungen zu vertheidigen, die selbiger Owen verwüstete. Ungefähr um die Mitte August drang der König, um den frevelhaften Angriff des Wallisers zu züchtigen, mit großer Macht in Wales ein, den Führer der Rebellen, Owen Glendower. verfolgend. Aber am Ende verlor er seine Mühe, denn Owen machte sich aus dem Staube in seine bekannten Hinterhalte und, wie man glaubte durch magische Kunst, erzeugte er so schlimmes Wetter, Wind, Sturm, Regen, Schnee und Hagel, zur Plage der Königlichen Armee, daß der König gezwungen wurde, nach Hause zurück zu kehren, nachdem er durch seine Leute einen großen Theil der Gegend mit Sengen und Plündern hatte verheeren lassen. — „Seltsame Wunder begaben sich, wie man berichtet, bei der Geburt jenes Mannes; denn in derselben Nacht, als er geboren wurde, fand man seines Vaters Pferde bis an den Bauch im Blute stehen."

Seltsamer Weise wundert Courtenay (I. p. 98) sich darüber, daß Owen Glendower bei Shakespeare nicht mit seinen Rechtsstudien prahlt, statt mit seinen musikalischen und poetischen Künsten. Als ob nicht gerade diese bei politischen Völkern noch stets für weibisch gehaltenen Beschäftigungen das träumerisch-phantastische Wesen des Wallisers unendlich besser zeichneten, als die Kenntniß des Rechts!

fachen Menschenverstand, verzierte Bildung und gesunde, derbe Natur in möglichst scharfen Contrast zu setzen. Glendower beginnt gleich mit der pathetischen Schilderung seiner merkwürdigen Geburt, bei welcher des Himmels Stirn voll Feuer war und Fackelbrand, der Erde Bau erzitterte, wie eine Memme. Ihm entgegnet der derbe Angelsachse: „Sie hätte auch gebebt, wenn Eurer Mutter Katze kitzte, auch wenn Ihr nie geboren wäret,“ und giebt dann mit ächter Soldatengelehrsamkeit jene berühmte Erklärung der Erdbeben, als eine Art von Kolik der kranken Mutter Erde. Und als nun der ehrwürdige Herr in erhöhtem Eifer, jede überflüssige Bescheidenheit hintenansetzend, in Schilderung seiner Trefflichkeit fortfährt:

„Wo lebt der Mensch wohl, von der See umfaßt,
Die zürnend tobt um England, Schottland, Wales,
Der mich belehrt und mich darf Schüler nennen?
Und bringt mir einen, den ein Weib gebar,
Der in der Kunst mühsamer Bahn mir folgt
Und Schritt mir hält in tiefer Nachforschung:“

da wird der Heißsporn plötzlich hungrig über dem wälschen Gerede und verlangt nach dem Essen. Das ungläubige Weltkind fürchtet sich nicht vor dem Teufel. Was hat diese klare, goldreine Natur mit dem Fürsten der Lüge zu schaffen, mit den krankhaften Ausgeburten der stofflosen Phantasie? „Euer Leben lang sprecht wahr und lacht des Teufels,“ spottet er dem pedantischen Phantasten entgegen. Und als das Gespräch nun aus diesen mystischen Höhen zu den Verhältnissen der Gesellschaft sich wendet, als Glendower geistreich wird und in Literatur und Musik macht — welcher Gegensatz des unverdorbenen Mutterwitzes gegen die unnatürliche aufgeblasene Salonbildung der Zeit! Der gelehrte Herr wurde an Englands Hof erzogen. Da lernte er in seiner Jugend manch englisch Liedlein lieblich fein zur Harfe setzen. Solche Gabe sah man nie an dem Heißsporn des Nordens. Aber wahrlich, er ist weit entfernt, sie zu begehren. So recht von Herzen benutzt Shakespeare hier den Anlaß, einmal seine Meinung zu sagen über die gezierte, ausländische Kunst, die, aus Italien eingeführt, Jahrzehnte lang die Köpfe seiner Landsleute verdrehte, von deren Einfluß seine eignen Jugendwerke nur zu vielfaches Zeugniß geben. Percy wäre

„Ein Kitzlein lieber und schrie Miau,
Als einer von den Vers-Balladen-Krämern.

Er hört 'nen ehrnen Leuchter lieber dreh'n,
Oder ein trocknes Rad die Achse kratzen;
Das würde ihm die Zähne gar nicht stumpfen,
So sehr nicht, als gezierte Poesie.
'S ist wie der Paßgang eines steifen Gauls."

Ein ganz eigenes, merkwürdiges Moment in der Zeichnung dieses Characters, wie später in der des Prinzen, ist das Verhältniß beider Helden zur Liebe. Shakespeare entwickelt hier eine Vielseitigkeit, eine Objectivität der Anschauung, die selbst bei ihm in Erstaunen setzt. Wenn eine Schwäche des germanischen Characters innig verwachsen ist mit dessen glänzendsten und herrlichsten Seiten, so ist es jener Zug schwärmerischer Gefühlsseligkeit in der Liebe, den schon die Römer in unsern „barbarischen" Vorfahren bemerkten, der unter dem Einfluß des Christeuthums und des Rittergeistes sich mächtig stärkte und der poetischen und gesellschaftlichen Entwickelung eines vollen Jahrtausends sein Siegel aufdrückte. Shakespeare hat diesen Zug gefühlt und verstanden, wie je ein Dichter des germanischen Stammes. Es giebt keine Form, keinen Verlauf der „großen Passion", deren poetisches Urbild sich in seinen Dramen nicht fände — von dem Sommernachtstraum der launischen, flatterhaften „Liebe im Müßiggang" bis zur verzehrenden Leidenschaft Julia's und der ebenso warmen als sittlichen und maßvollen Hingebung der Porcia und Imogen. Da ist es denn schwerlich zufällig, daß gerade die Lieblingshelden des Dichters, die idealisirten Vertreter englischen Heldenmuthes, englischen Biedersinnes und englischen Menschenverstandes — daß sein Percy und sein Heinrich zu ihren Damen eine Sprache reden, welche, eigenthümlich und originell wie sie ist, dennoch weit mehr an das antik-hellenische Verhältniß der Geschlechter erinnert, als an den sentimentalen Idealismus des germanischen Mittelalters. Percy's Verhältniß zu Käthchen*) (in der Chronik Elisabeth) wiederholt sich fast genau in Heinrich's V. Brautwerbung um die französische Katharine. Hier wie dort ist das Weib dem Manne eine Herzensfreude und ein seiner Kraft und Treue

*) Das im Text über Percy's Verhältniß zu seiner Gattin Bemerkte dürfte um so mehr gerechtfertigt erscheinen, da Shakespeare hier ganz frei arbeitete, durch die Tradition in keiner Weise weder geleitet noch behindert. Die Chronik lieferte hier nur die Thatsache, daß Percy verheirathet war. Selbst den Namen der Gemahlin hat der Dichter verändert.

vom Schicksal anvertrautes Pfand — aber durchaus nicht die Göttin, das Ideal, die körperliche Erscheinung alles höchsten Lebens-Gehaltes, neben der der Mann zum Vertreter der maßlosen, von Ueberspannung zur Schwäche taumelnden Leidenschaft hinab sinkt, wie die weichmüthigen, phantastischen Schwächlinge fast aller Göthe'schen Dichtungen: die Werther, Ferdinand, Weißlingen, Clavigo, Tasso und Egmont.

Es ist wohl kein Zweifel, daß Shakespeare nicht entfernt im Sinne hat, Percy's Verhältniß zu Käthchen als ein kaltes oder irgendwie unzartes zu schildern. Ist es doch gerade die hinterbliebene Gattin, welche von dem früh Dahingeschiedenen jene begeisterte Schilderung entwirft, welche wir unsrer Auffassung zum Grunde legten, die ihn im Tone ächter Herzens-Empfindung den Herrlichen nennt, das Wunderwerk von Mann, den Spiegel der Jugend! So denkt keine gesunde Frau von dem Manne, an dessen Liebe sie zweifelt. Aber wie weit ist dieser Herzensmann doch entfernt nun aufzugehen, wie Werther und Romeo, in jenen mystischen Entzückungen, durch die wir Neuern nach Lessing's bekanntem Ausspruch „ein physisches Bedürfniß in eine Tugend veredeln.“ Scharf und sicher hält er die Grenze, wo des Weibes und des Mannes Beruf sich scheiden. Er hält sein Käthchen als braver Ehemann für so weise, so standhaft als Eine ihres Geschlechts — auch für so verschwiegen: Er glaubt sicher, sie werde nie sagen, was sie nicht weiß. Seit vierzehn Tagen hat er sich nicht um sie bekümmert, während der Feldzugs-Plan in seinem Kopfe rumorte; nun aber ist's fertig, der Plan ist zum Entschluß gereift, der Zweifel hat ein Ende — und nun muß Käthchen mit zum Schwager, zur feierlichen Entscheidung über ihr und des Gatten Schicksal, und der in seinen Gedanken vertiefte Politiker, der nicht einmal hinhörte, wenn sein Herzensweib mit ihm redete, er ist wieder der alte, lustige Junge, voller Faxen und Quinten, aber bieder, herzlich und treu in jedem Blick, in jedem Wort. Es ist so schwer, von dieser feinen und wahren Scene sich zu trennen, als sie gebührend zu würdigen. Mit welch feiner Berechnung stellt Shakespeare diesem durchaus naturgemäßen, gesunden und maßvollen Verhältniß zweier für einander geschaffenen Seelen das Gebahren jener phantastischen, „übersinnlich sinnlichen“ Schwärmerei entgegen, jener sentimentalen Sinnlichkeit, die seitdem das Ideal der Poeten und der schönen Seelen wurde! Mortimer schmilzt in Liebe zu Owen Glendower's Tochter, der „störrigen, eigen-

willigen Dirne", wie ihr eigener Vater sie nennt. Freilich, er hat nie einen Gedanken mit ihr ausgetauscht, denn sie versteht kein Englisch, er kein Wälsch. Aber was thut's?

„Süße Liebe spricht in Tönen,
Denn Gedanken stehn zu ferne."

Ist es nicht eine sentimentale Musterscene, wie sie nun folgt:

„Sie will, Ihr sollt
Euch niederlegen auf die leichten Binsen
Und sanft Eu'r Haupt an ihrem Schooße ruhn,
So singt sie Euch das Lied, das Euch gefällt
Und krönt den Schlummergott auf Euren Wimpern,
Eu'r Blut mit süßer Müdigkeit bezaubernd,
Den Schlaf vom Wachen so gelinde scheidend
Als zwischen Tag und Nacht die Scheidung ist,
Die Stunde, eh' das himmlische Gespann
Im Osten seinen goldnen Zug beginnt."

Und als die gefühlvolle Sängerin ihn Wälsch anredet, so antwortet der zartsinnige Liebhaber:

„Ja, ich versteh' den Blick. Das holde Wälsch,
Das Du von diesen schwell'nden Himmeln gießest,
Kenn' ich zu gut, und müßt' ich mich nicht schämen,
So pflög' ich gern ein solch Gespräch mit Dir."

Selbst Glendower, der ästhetische Phantast, bemerkt auf diese Tiraden:

„Ja, wenn Ihr hinschmelzt, wird sie ganz verrückt."

Man halte gegen diesen Schwulst die gleichzeitigen Neckereien Percy's und Käthchens und man wird sich nicht wundern, daß die Derbheit des braven, schlichten Jungen gerade hier ein paar Mal über die Schnur haut, oder doch die äußerste Grenze des Erlaubten erreicht, daß er seinem Käthchen die Pfeffernuß-Betheuerungen verweist, als „gewiß und wahrhaftig!" und „so wahr ich lebe!" und „wo mir Gott helfe." So mag eine Konditorsfrau schwören. Percy's Dame muß den Mund voll nehmen von derben Schwüren und mit Singen und Spielen möge man ihr fortbleiben, denn das führt geradezu dahin, Schneider zu werden und Rothkehlchen abzurichten. Und nun gehe man ein Paar Jahre zurück und denke sich diesen Ehemann als Liebhaber und Freiwerber, und man hat Heinrich V., wie er leibt und lebt, wie er dem französischen Käthchen sein Herz anträgt mit den Worten:

„Ich spreche mit Dir auf gut soldatisch. Kannst Du mich darum lieben, so nimm mich: wo nicht, und ich sage Dir, daß ich sterben werde, so ist es wahr; aber aus Liebe zu Dir? beim Himmel nein! Und doch liebe ich Dich wirklich."

So gleichen sich denn die beiden Heldenjünglinge bis dahin bis zum Verwechseln, und um den Vergleich noch näher zu rücken, macht Shakespeare den Percy zum Altersgenossen des Prinzen, während ihn die Geschichte als Zeitgenossen des Königs nachweist. Alter, Lebensstellung, hoher Muth, feinstes Ehrgefühl, Derbheit, Wahrhaftigkeit und gesunder Humor verbreiten den gleichen Glanz um dieses Zwillinggestirn, dem eine Sphäre zu enge wird. Aber damit ist die Aehnlichkeit auch am Ende. Durch eine Reihe der feinsten Züge erhebt der Dichter den von der Chronik überlieferten Sturz des Einen aus dem Reiche des Zufalls, der Begebenheit, in das Gebiet sittlicher Ursache und Wirkung, dieser einzigen Quelle alles gesunden dramatischen Interesses. Percy fällt und muß fallen, nicht durch die Tücke des Schicksals, sondern durch die Widersprüche und Mängel seiner Natur. Vor Allem: Es fehlt seinem Muthe der Zügel, ohne den das edelste Roß nur zuerst im Abgrund zerschellt, jenes kühle, gelassene Bewußtsein des eigenen Werthes, welches allein Maß und Besonnenheit aufrecht erhält bei Verletzung der äußern Ehre, und die Ueberlegung nicht untergehen läßt im Sturm der Leidenschaft. Hat es nicht etwas Krankhaftes, wenn er bei der ersten Verletzung in phantastischer Declamation sich ergeht über die lichte Ehre, die er herunterrisse vom blassen Mond und an den Locken aus der Tiefe zöge, um allein, ohne Nebenbuhler mit ihrem Glanz sich zu schmücken? Würde dies brave Herz, wäre sein Verstand fest verwahrt gegen den Sturm des Gefühls, würde es ausbrechen in die Worte:

„Und jenen Schwadronirer, Prinz von Wales:
Dächt' ich nicht, daß sein Vater ihn nicht liebt
Und gerne säh, wenn er ein Unglück nähme,
Ich könnt' ihn mit 'nem Kruge Bier vergiften!"

Wer ist hier der Schwadronirer, jener Prinz, dem mit der Gefahr der Humor, und mit dem Erfolg die Bescheidenheit wächst, oder Percy, der sich „eine Welt von Bildern vorstellt, nur nicht die Form deß, was er merken sollte," den der eigene Vater „einen bremsgestoch'nen, jähen Thoren nennt, von Weiberwuth ergriffen, sein Ohr nur seiner eigenen Zunge fesselnd?"

So verstrickt ihn denn dieser jähe Zorn gegen „den undankbaren, giftigen Bolingbroke" in Unternehmungen und Pläne, vor denen sein braves Herz bei ruhigem Blute zurückschrecken würde. Zwiefach verbindet er sich mit den Erbfeinden Alt-Englands, mit dem Schotten und dem Walliser — nicht einmal unter dem gewöhnlichen Vorwand der revolutionären Gewaltthat. Nicht um das ideale Recht zu Ehren zu bringen, will man das thatsächliche Recht unter die Füße treten. Es handelt sich ganz unverblümt um eine Theilung des Vaterlandes im Bunde mit auswärtigen Feinden, um den Sieg der schnödesten Selbstsucht über die einfachsten Grundsätze des Rechts und der Ehre. So führt denn die maßlose, ungebändigte Leidenschaft der Ehre zur handgreiflichen Schande. Das bewegende Princip jener ritterlichen Welt unterliegt der Selbstvernichtung, sobald es einseitig sich geltend macht, und mit erschütterndster Wahrheit läßt auch hier der tragische Untergang des so glänzend Strahlenden den aufmerksamen Blick jenes Grundgesetz von Shakespeare's Lebensauffassung erkennen: daß Werth und Bedeutung des Lebens in dem vernünftigen Maßhalten liegt, in der freiwilligen und bewußten Unterordnung des einseitigen Triebes, und wäre es der glänzendste und rühmlichste, unter die Pflicht, unter die Zwecke des Ganzen.

Es ist Percy zu schwer, dem Vaterlande eine nicht so gar schwere Kränkung zu verzeihen, welche sein Stolz von der mißtrauischen Eifersucht eines immerhin undankbaren, aber klugen, patriotischen, kräftigen Königs erfahren. Und siehe da — kaum erhebt sich sein Eigenwille über die Gesetze des Landes, so ist er das gemißbrauchte Werkzeug von Menschen, deren Bester dem König nicht die Schuhriemen auflösen darf: Jenes schwülstigen, prahlenden, wenngleich tapfern Glendower, der ihm von Natur zuwider ist, wie ein lahmes Pferd, wie ein scheltendes Weib, ein rauchiges Haus; jenes hinterlistigen Oheims, Worcester, der zuletzt groben Betrug nicht scheut, um aus des Neffen Tapferkeit der eignen faulen Sache einen Schild zu bereiten; jenes schwachmüthigen Northumberland endlich, der Sohn und Freunde in der Gefahr im Stiche läßt, von selbstsüchtiger Furcht zurückgehalten, wie Glendower von seinem phantastischen Aberwitz. So mag denn der Dichter sein Ende mit der ganzen Pracht seiner Farben umkleiden, er mag ihn dahin gehen lassen in jenem wollüstig-seligen Gefühl, welches das männliche Herz überkommt, wenn nun die Entscheidung eines Lebens sich zusammendrängt in eine feierliche Stunde, wenn auf die

Festigkeit des selbstbewußten Muthes, auf die Kühnheit des Entschlusses, auf den sichern Blick des Auges und auf die Kraft des Armes die ganze Souveränetät jener tausend und aber tausend Gewalten übergeht, die im Lauf des friedlichen Lebens den Einzelnen mit unsichtbaren Fäden umgarnen und die Entfaltung der Persönlichkeit überall hindern. Welches Mannes-Herz jauchzte nicht auf, wenn, von den Freunden verlassen, von furchtbarer Uebermacht bedrängt, dieser Ritter ohne Furcht und ohne Tadel in der ganzen Weihe der todesmuthigen Schlachtfreude sich aufrichtet:

„Nun Espérance! Percy, und hinan!
Tönt all' die hohen Kriegesinstrumente
Und laßt umarmen uns bei der Musik,
Denn, Himmel gegen Erde, Mancher wird
Nie mehr erweisen solche Freundlichkeit!"

Wir sind ästhetisch und menschlich versöhnt. Aber wir dürfen mit dem Schicksal, oder vielmehr mit der vernünftigen Nothwendigkeit nicht hadern, die unerbittlich dem Helm dieses noch so glänzenden Helden den frisch grünenden Kranz raubt, um den besonnenen, der Pflicht gehorchenden Muth mit der Siegesbeute des selbstsüchtigen Ehrgeizes zu schmücken!

Indem wir uns nun unserer Auffassung erinnern, welche in dramatischer Darstellung des Verhältnisses äußerer zu innerer Ehre das sittliche Problem dieser Historie erblickte, glauben wir in den Heldenfiguren des Prinzen und Percy's, wenn der Ausdruck erlaubt ist, die positive Durchführung des Grundthema's zu erkennen. Bewußtsein des persönlichen Werthes und Streben nach Anerkennung desselben durch die Gesellschaft wirkten hier mit entscheidender Gewalt als treibende Grundkraft in der Entfaltung starker und leidenschaftlicher Charactere, nur daß das Gleichgewicht beider Factoren in der Grundanlage des Prinzen einer unendlich reichern, freiern, gesundern Entwickelung Raum gab, als das Vorwiegen des einen in dem fieberhaft erregten, sich überstürzenden Treiben des krankhaft ehrgeizigen Heißsporns. Noch weiter ab von der richtigen Mitte lag der phantastische aufgeblasene Dünkel des gleichwohl keineswegs werthlosen Glendower, des tapfern, gelehrten, leutseligen, freigebigen Herrn, der aus mißverstandenem Ehrgefühl alle Augenblicke sich wie ein Narr beträgt — „obwohl er es eigentlich garnicht nöthig hätte." Immerhin aber haben wir es auch hier noch mit einem der Ehrenhelden des

Stückes zu thun, mit einem Character, dem der Schwerpunkt des Lebens nicht sowohl in Macht und Besitzt liegt, als in dem durch die Gesellschaft bestätigten Bewußtsein des persönlichen Werths, wenn auch des größten Theils seiner ursprünglichen Würde beraubt durch die Verkehrtheit des Maßstabes, der der Schätzung zum Grunde liegt. In breiter Fülle lagern sich nun um diese hochragenden Häupter, im Stücke wie im Leben, die politischen Charactere, die Männer des Erfolges, des Besitzes, der Macht, denen Ehre und Selbstachtung nicht mehr Zweck ist, sondern Mittel, Mittel des materiellen Erfolges; ein Mittel, dessen Wichtigkeit sie zu gut begreifen, um seinen Besitz ohne handgreiflichen Vortheil auf's Spiel zu setzen, das sie aber unbedenklich opfern, sobald es in irgend einem bestimmten Falle sich als unnütz oder gar zweckwidrig erweist.

Obenan steht hier der König, der erschreckend treue Spiegel des Welt- und Geschäftsmannes. Es giebt nichts Lehrreicheres, als eine eingehende Verfolgung dieses mit wunderbarer Feinheit und Schärfe durchgeführten Characters, den man einen Märtyrer des Erfolges, der vom Glück begünstigten Selbstsucht nennen könnte, wenn es erlaubt wäre so widersprechende Begriffe zusammenzustellen.

Die Grundzüge dieser Erscheinung traten schon in Bolingbroke, dem jugendlichen Gegner und Sieger Richard's II., deutlich hervor: Rücksichtslose, kalt berechnende Herrschsucht, bis zur vollständigen Niederhaltung jeder andern Gefühlsregung gesteigert, Klarheit des Blickes, so weit es darauf ankommt, die mittelmäßige Menge zu durchschauen und zu benutzen, welche sich in der gleichen Sphäre bewegt, nur mit weniger Kraft und geringerer Einsicht, rasche und doch besonnene Energie in Ausführung des einmal Beschlossenen, vollendete Verstellungskunst und bei dem Allen richtiges Gefühl für die sittliche Würde des angemaßten Berufes, Liebe zum Vaterlande, Freude an der Erfüllung der Pflicht, sobald die Lieblingsneigung dabei nicht zu kurz kommt, und in denselben Grenzen auch ein wohl ausgebildetes Gefühl für Ehre und Schande. Indem der Dichter es nun wagte, einer bereits so sorgfältig angelegten Hauptfigur einen breiten Platz im Vordergrunde noch eines zweiten Drama's einzuräumen, mußte er sie in neuen Verhältnissen zeigen und womöglich auch die innere Entwickelung weiterführen. Beiden Forderungen genügt die Gestalt des Königs in Heinrich IV. in seltenem Maße. Und zwar feiert gerade in ihr neben der Menschenkenntniß und plastischen Kraft des Dichters

seine poetische Gerechtigkeit, die sittliche Gediegenheit seiner Weltanschauung, einen ihrer schönsten Triumphe.

Durch Klugheit, Selbstbeherrschung, Entschlossenheit hat Heinrich das Recht des unbesonnenen, thörichten und verzagten Richard zu Boden geworfen. Der Diensteifer willfähriger Kreaturen befreit ihn von dem auch im Gefängniß noch gefährlichen Gegner. Das Glück und seine Kraft haben ihm den Weg zu der steilen Höhe des Thrones gebahnt. Aber der schwierigere Theil der Aufgabe bleibt noch zu lösen. Es wird sich zeigen, ob der kühne Bewerber die Kunst des Behaltens versteht wie die des Gewinnens. So viel sieht man von vorne herein: wir haben hier keinen Abenteurer vor uns, keinen glücklichen Tyrannen, der heute genießen will, was er gestern erwarb, weil er fühlt, daß die Zukunft nicht ihm gehört. Es ist Nichts in ihm von der Sorglosigkeit, dem Uebermuth, auch Nichts von der Erschlaffung, in denen die subalterne Natur im Glücke ganz unvermeidlich sich zeigt. Wir sahen, wie er Carlisle, dem ehrenwerthen, aufrichtigen Gegner klüglich verzieh, wie er die Schwäche des alten York nicht benutzte, um den unklugen Aumerle, den möglicherweise einst unbequemen Vetter, zu verderben — wie die Nachricht von Richard's Tod seine Selbstbeherrschung keinen Augenblick unterbrach, auch nicht das leiseste Zeichen des innern Triumphs ihm entlockte. Und so findet ihn denn auch die Gefahr gesammelt, kalt und klar, wie der Sieg und das Glück. Blunt's Botschaft von dem Anmarsch des Rebellenheers findet ihn längst unterrichtet. Er declamirt nicht über sein Recht, er prahlt nicht mit Gottes Engeln, wie Richard — dafür sind ihm die Marschrouten seiner Corps desto gegenwärtiger. Kurz und bestimmt ertheilt er seine Befehle. Er weiß zu gut, „daß Feindes-Uebermacht sich durch Weilen nährt“ und versteht es, das Unglückswort „zu spät!“ gegen seine Feinde zu wenden. Als dann der Sieg errungen, gönnt er sich keinen Augenblick des Triumphs und der Ruhe. Keine Prahlerei kommt über seine Lippen. Die besonnene, kalte, feste Zweckmäßigkeit regiert sein Thun, in ihrer ganzen Härte, aber auch mit ihrer ganzen Sicherheit und Ruhe. „Er will nicht ruhn, bis Alles ist gewonnen.“ Recht aus der Seele spricht Warwick diesem harten, unerschütterlichen Rationalisten, als er dem an des unglücklichen Richard erfüllte Prophezeiung Erinnernden die ächt Shakespeare'sche Antwort giebt:

„Ein Hergang ist in aller Menschen Leben,
Abbildend der verstorbnen Zeiten Art:
Wer den beachtet, kann, zum Ziele treffend
Der Dinge Lauf im Ganzen prophezei'n,
Die ungeboren noch, in ihrem Saamen
Und schwachem Anfang eingeschachtelt liegen."

Und wie drängt die ganze gesammelte, gereifte Kraft dieses immerhin unerfreulichen, aber wahrlich weder unbedeutenden, noch verächtlichen Characters sich in die kurze Erwiederung zusammen:

„Sind diese Dinge denn Nothwendigkeiten,
„Bestehn wir sie auch wie Nothwendigkeiten."

Und freilich, dieser Nothwendigkeit opfert der Politiker denn auch unbedenklich Alles, was zwischen ihn und das Ziel sich stellt, selbst den besten Bundesgenossen der begehrlichen Selbstsucht, den Schein vor der Welt, jenes Trugbild der Ehre, wenn es Miene macht, den materiellen Erfolg zu erschweren. Wie war er einst bedacht, die Schuld des Königsmordes von sich abzuwälzen! Wie buhlte er in der Begnadigung des braven Carlisle um den Beifall der öffentlichen Meinung! Wie vermeidet er, selbst vor vertrauten Rathgebern, den Schein ehrgeiziger Pläne, nachdem er Jahre lang ihres Erfolges sich erfreut hat! — Aber nun wird Mortimer*), sein Vetter, der rechtmäßige Thronerbe, von den Wallisern gefangen. Und keine Berufung auf Ritterrecht, keine dringende Bitte der nächsten Waffenbrüder, kein Unwillen des Volkes wird den König bewegen, dem verunglückten Verwandten, dem dereinstigen Nebenbuhler vielleicht, die Ritterpflicht der Auslösung zu leisten. — Und Johann, sein Sohn, bemächtigt sich der gefähr-

---

*) Bei Erwähnung dieses Mortimer entstehen mehrfach Dunkelheiten und Widersprüche durch eine Verwechselung, zu welcher Shakespeare durch Holinshed verleitet wurde. Edmund Mortimer, Graf von March, den Richard II. als seinen rechtsmäßigen Erben (und zwar mit gutem Grunde), bezeichnete, Sohn der Philippa, der Tochter Herzog Lionels von Clarence und des Grafen von March, war der Neffe dieses Mortimer, welcher bei Owen Glendower als Gefangener lebte und dessen Schwiegersohn wurde. Er war damals noch Kind. — Wenn Mortimer (Akt III. Sc. 1) sagt:

„Mein Vater, sagt ihr, daß sie und Tante Percy
In eurer Leitung schleunig folgen sollen,"

so paßt das wieder auf den Neffen und nicht auf den sonst eingeführten Onkel. Der Letztere war Lady Percy's Bruder

lichsten Verschwörer durch einen Treubruch, der in den Augen jedes Redlichen ihn unauslöschlich brandmarken muß: Wie weit ist der König nun entfernt von Ehre zu reden! Er müßte die Welt nicht kennen, er müßte nicht wissen, daß sie dem Glücklichen Alles, dem Unglücklichen Nichts vergiebt, daß der Erfolg ihr Gott ist, dem selbst die Ehre sich beugt!

Und diesen Erfolg, er weiß ihn zu halten, mit eisernen Zähnen. Das Glück bleibt seiner Natur treu, es hilft dem Tapfern und dem Klugen. Die Gerechtigkeit mag hinterher sehen, wie sie sich abfindet.

„Beschäft'ge stets die schwindligen Gemüther
Mit fremdem Zwist, daß Wirken in der Fern'
Das Angedenken vor'ger Tage banne."

Es ist das Motto aller glücklichen Usurpatoren, mit dem er sterbend dem Sohne die Bahn vorzeichnet. Er hätte Recht, und die Gerechtigkeit, die des Poeten, wie die des Himmels, müßte vor der beharrlichen Klugheit der gewissenlosen Selbstsucht die Fahne senken — gäbe es nur ein Mittel, aus dem eignen Herzen „das Andenken voriger Tage zu bannen", wie aus dem Herzen der wankelmüthigen Menge! Gäbe es nur ein Roß, schnell genug um der Sorge zu entfliehen, und einen Siegesjubel, eine Schmeichelrede, vor der die Stimme des innern Richters verstummte! „Die Weltgeschichte ist das Weltgericht!" Wem dieses Wort ein unzeitiger Scherz dünkt gegenüber dem unterliegenden Recht und der triumphirenden Gewaltthat, wer aus dem verworrenen Chaos des Weltlaufs keine Rettung weiß, als die Zuflucht zu der willkürlichen, materiellen Vergeltung des jüngsten Tages oder zu den trostlosen Paradoxien des Materialismus — der lese in den bleichen, von Sorge zerquälten, vom Schlafe geflohenen Zügen dieses „siegreichen", „glücklichen" Königs die Deutung des Räthsels, der steige an der Hand des prophetischen Dichters hinab in jenes Allerheiligste des Herzens, wo das furchtbare, unerbittliche Gesetz einer sittlichen Weltordnung sich täglich vollzieht an seinen Verächtern. Er belausche die Nachtruhe dieses Herrschers, dem Alles gelungen, der den Erfolg an seine Fahnen gefesselt:

„Wie viel der ärmsten Unterthanen sind
Um diese Stund im Schlaf! O Schlaf! O holder Schlaf!
Du Pfleger der Natur, wie schreckt' ich dich,
Daß du nicht mehr zudrücken willst die Augen
Und meine Sinne tauchen im Vergessen.

Was liegst du lieber, Schlaf, in rauch'gen Hütten,
Auf unbequemer Streue hingestreckt,
Von summenden Nachtfliegen eingewiegt,
Als in der Großen duftenden Palästen,
Unter den Baldachinen reicher Pracht,
Und eingelullt von süßen Melodie'n?

Versiegelst du auf schwindelnd hohem Mast
Des Schifferjungen Aug', und wiegst sein Hirn
In rauher, ungestümer Wellen Wiege,
Und in der Winde Andrang, die beim Gipfel
Die tollen Wogen packen, krausen ihnen
Das ungeheure Haupt, und hängen sie
Mit tobendem Geschrei in's glatte Tauwerk,
Daß vom Getümmel selbst der Tod erwacht?
Giebst du, o Schlaf, parteiisch deine Ruh
Dem Schifferjungen in so rauher Stunde,
Und weigerst in der ruhig stillsten Nacht
Bei jeder Forderung sie einem König?"

Und nun sehen wir den „Mann des Erfolges" im Kreise seiner Großen, erschüttert, von Sorge bleich, vor den Freunden zitternd, die ihm zum Throne geholfen, den eignen Sohn verkennend, des gegenwärtigen Besitzes nimmer froh, an der Zukunft verzweifelnd, — und fragen wir uns, ob das willkürliche Phantasieen sind und hergebrachte Redensarten, oder die Stimme des Dichters, vor dem die Natur keine Geheimnisse hat, den sie mit jenem Zauberspiegel begnadigte, in welchem die Tugend ihr Bild und die Schmach ihre eigenen Züge, wir Alle unsers Herzens geheimstes Weben erkennen!

Von besonderer Bedeutung in dieser poetischen Apologie einer sittlichen Weltordnung ist des Königs Verhältniß zu seinem erstgebornen Sohne*). Wie die abgehärtete Weltklugheit stets Alles be-

*) Shakespeare folgte in Auffassung dieses Verhältnisses der Ueberlieferung seines Chronisten, die freilich durch beglaubigte Thatsachen nur unvollkommen und theilweise bestätigt wird. Ganz deutlich erscheint die Spannung zwischen Vater und Sohn, wie der Dichter sie auffaßte, in Holinshed's wunderlicher Erzählung eines Vorgangs aus dem Jahr 1412, also nur ein Jahr vor des Königs Tode:

„Einige Diener des Königs setzten ihm in den Kopf, nicht nur

greift, nur nicht die einfache, schlichte Natur, so wird des geübten, mißtrauischen Menschenkenners Scharfsinn gerade da zu nichte, wo er ihn für das Glück seines Lebens am nöthigsten brauchte. Wohl hatte er eine Ahnung von der Wahrheit, als er (Richard II. V. 2) auf des Percy Bericht zur Antwort gab:

„So liederlich, wie tollkühn! doch durch beides
Seh' ich noch Funken einer bessern Hoffnung,
Die ält're Tage glücklich reifen können."

Aber dieser Hoffnungsschimmer schwindet ihm bald in dem Grade, daß er den aufbrausenden, zufahrenden Percy in allem Ernste für den würdigern Erben des Thrones erklärt — daß er in dem Sohn seinen nächsten und schlimmsten Gegner fürchtet

„Der allem Anschein nach aus knecht'scher Furcht,
Aus einem schnöden Hang und jähen Launen
In Percy's Solde wider ihn wird fechten."

Und als des Sohnes wackeres Herz in treuherziger, bescheidener Rede sich dem zürnenden Vater geöffnet, als die That glänzend das Wort bewährt hat — ist es nicht erschütternd, wie er sich wundert, als der Sohn ihm das Leben von Feindeshand rettet, wie er ihn lobt für

---

welche üble Sitten (nach der Jugend Lauf) der Prinz annähme, zu Vieler Aergerniß, sondern auch welch ein Zusammenfluß von Leuten zu seinem Hause strömte, so daß der Hof kein solches Gefolge hätte, als es täglich den Prinzen begleitete. Solche Erzählungen erregten in des Königs Gemüth keinen geringen Argwohn, daß sein Sohn sich die Krone anmaßen könnte, so lange er selbst noch am Leben — und so wurde es denn merklich, daß er in Folge solchen eifersüchtigen Argwohns seinen Sohn nicht begünstigte, wie er es früher gethan. Der Prinz vertheidigte sofort seinen guten Ruf durch Briefe, die er nach allen Theilen des Reiches sandte, und um sich völlig zu reinigen, kam er am Feste Peters und Pauls, nämlich am 27. Juni, an den Hof, mit einem solchen Gefolge von Edelleuten und andern Freunden, daß man einen ähnlichen Aufzug bis dahin selten am Hofe gesehen hatte. Er trug ein Oberkleid von blauer Seide, voll schmaler Schlitzen, und an jedem Schlitz hing an einem seidenen Faden die Nadel, mit der er gesäumt war. Um seinen Arm trug er ein Hunde-Halsband, mit goldenen S. S. benäht, und der Besatz war von demselben Metall. — In diesem Aufzuge begab er sich also zum Könige, betheuerte knieend seine Unschuld und überreichte ihm seinen Dolch, mit der Bitte ihn sofort zu tödten, wenn er ihn schuldig hielte. Natürlich war eine feierliche Versöhnung das Ende."

die „edle“ That? Und auch so wird der giftige Saamen des Argwohns nicht vollends erstickt. Der alte, königliche Schauspieler hat eben den Maßstab verloren für den selbstgewissen, trotzigen Lebensmuth der Jugend, welche im Besitze eines guten Gewissens über den Schein sich hinwegsetzt. Kaum wird ihm gemeldet, daß der Prinz in London speise, „mit Poins und Andern, die ihm immer folgen,“ so verdüstert der alte Argwohn das Sorgen-zerquälte Gemüth. Er weissagt „faule Zeiten,

Wenn Gier und heißes Blut ihm Räthe sind,
Wenn Mittel sich und üppige Sitten treffen.“

In diesem Zustande trifft ihn gleichzeitig die Nachricht des entscheidenden Sieges und die ernste Mahnung des Todes. Der Becher der Hoheit und der unbestrittenen Macht, dessen Füllung er das rastlose Treiben eines ganzen Lebens opferte, er wird von seinen durstigen Lippen genommen in dem Augenblick, da er sich anschicken könnte, ihn in Ruhe zu schlürfen, und noch in die ernste Sammlung der letzten Augenblicke, zwischen den sterbenden Vater und den würdigen, trauernden Sohn drängt sich das finstere Gespenst des Argwohns. In herzzerreißender Klage bejammert er sein Geschick und das seines Hauses:

„In deinem Sinne birgst du tausend Dolche,
Die du am Felsenherzen dir gewetzt,
Ein Stündchen meines Lebens zu ermorden.“

Das sind die Worte, die er dem Sohn zuruft, welcher ihm in der Schlacht das Leben gerettet! Aber mit diesem letzten Anfall einer nur zu wohlverdienten Qual scheint das Schicksal auch versöhnt. Die Milde und Festigkeit in des Sohnes herrlicher Antwort bezwingt endlich den marternden Zweifel. Zum ersten Male erleichtert sich das nun bald stillstehende Herz in offenem Bekenntniß von der gegen die Treuesten und Vertrautesten ebenso hartnäckig geleugneten als klar zu Tage liegenden Schuld, und er geht dahin mit dem tröstenden Bewußtsein, das Werk seines Lebens in starker, fester Hand zurückzulassen, damit Kinder und Enkel wenigstens ernten, was der Ahn mit dem schwersten Opfer für sie erkauft: mit dem Opfer seines innern Friedens und jener wahren Ehre, die, auf Selbstachtung gegründet, unabhängig ist von dem wechselnden Erfolg und den Launen des Schicksals.

So die hervorragendste Gestalt in der Reihe der nach Außen lebenden Weltmenschen des Stückes, welche den Besitz anbeten und den Erfolg, vor deren überlegener Klugheit Ehre und Gewissen zu

einem Köder herabsinken, um Narren zu fangen, zu einem Festtagsmantel, den man abwirft, sobald er lästig wird bei der Arbeit.

In weitem Abstande folgt ihm sein zweiter Sohn Johann, der Liebling des Vaters, der ihm trotz seiner Jugend den verwirkten Sitz des „verlorenen Sohnes" eingeräumt im Rathe der Großen*). Klugheit und Tapferkeit abgerechnet, das bis dahin noch für Alle ausreichende Erbtheil des alten Gaunt, ist er in Allem das gerade Gegentheil seines genialen Bruders. Es hat seine guten Gründe, daß gerade er ganz gegen Willen und Neigung mit Falstaff in Berührung kommt — erscheinen doch diese sämmtlichen Scenen fast wie eine dramatische Ausführung des Goethe'schen:

„Wer sich nicht selbst zum Besten haben kann,
Gehört auch selbst nicht zu den Besten."

Von jeher war der heitere Humor der Begleiter des tiefen und gesunden Gemüths, der zuverlässigen, auf sich selbst ruhenden Kraft. Es ist immer schlimm bestellt mit dem Selbstgefühl der Leute, die „keinen Spaß verstehen." Falstaff hat von seinem Standpunkt aus garnicht so Unrecht, wenn er ihm nachruft:

„Dieser Knabe liebt micht nicht. — Kein Mensch kann ihn zum Lachen bringen, denn er liebt nicht den Wein. Es wird niemals aus diesen bedächtigen Burschen etwas Rechtes — sie sind gemeiniglich Narren und feige Memmen — was einige von uns auch sein würden, wenn's nicht die Erhitzung thäte."

Mit der Memmenhaftigkeit freilich hat es keine Noth. Johann kämpft weit über seine Jahre bei Shrewsbury, „er wehrt sich den Percy von der Brust" — unbesorgt vertraut ihm der Vater die schwierigsten Geschäfte. Aber mit dem Witz mag der dicke Ritter wohl Recht haben, wenn wir aus den Antworten schließen dürfen, die der kaltblütige Prinz ihm giebt. Offenbar gehört er nicht zu denen, auf welche Falstaff's Wort Anwendung findet:

„Ich habe nicht nur selbst Witz, sondern ich bin Ursache des Witzes derer, welche mich sehen."

---

*) Jene Ausstoßung des Prinzen Heinrich aus dem Geheimrathe fand übrigens nicht in der von Shakespeare angedeuteten Zeit statt, noch aus dem im Stück bezeichneten Grunde. Nicht der Zwist mit dem Lord Oberrichter war die Veranlassung, sondern jene Klätschereien, welche endlich zu der in der vorigen Anmerkung geschilderten seltsamen Versöhnungsscene führten.

Desto glänzendere Proben legt er von seiner Weltklugheit ab. Ist es nicht vollständig das Ganze der Staatskunst in einer Nuß, wenn Shakespeare den wohlgearteten Prinzen uns zeichnet, wie er die sorglosen Gegner durch sein ritterliches Ehrenwort zur Entlassung ihrer Truppen verlockt, dann mit kältester Grausamkeit über die Wehrlosen herfällt und die erbauliche Scene mit der klassisch-characteristischen Bemerkung schließt:

„Einfältig wart ihr, als ihr Krieg begannt,
Dumm hergelockt und thöricht fortgesandt.
Nicht wir, der Himmel hat für uns gestritten!"

wie er denn auch nicht unterläßt, auf Ehre mit christlichem Gewissen zu betheuern, er werde den Beschwerden treulich abhelfen, um derentwillen man den Aufruhr begonnen. Nur müßten die Köpfe der Aufrührer erst gefallen sein! Der ganze Character ist übrigens mehr Episode und berechneter Gegensatz gegen Heinrich*) als selbstständige Erscheinung. Doch sehen und hören wir genug von ihm, um in den jungen Zügen das abgeschwächte Familienbild des jugendlichen Bolingbroke nicht zu verkennen.

Noch skizzenhafter, aber durchaus im gleichen Tone ist Worcester gehalten, Percy's fester, entschlossener, wenn der Nutzen es fordert bis zum Verrath gewissenloser Oheim. In dem alten Northumberland endlich verzerren die Züge des nur dem Interesse dienenden Weltmannes sich fast bis zur Karrikatur. Das Blut des Heißsporn erkennen wir nur noch an der jähen Hitze, zu der das plötzlich hereinbrechende, durchaus selbst verschuldete Unglück die Phantasie des schwachen Mannes entzündet. Aber wie den Sohn zu Thaten des ungestümen, Nichts berechnenden Muthes, so treibt den characterlosen Alten das Temperament der Familie nur zu phantastischer, vernunftbethörender Klage und sinnloser Aufregung. Ist es nicht, als hörte man Richard, den durch ihn gestürzten Monarchen, wenn er ausruft:

*) Diese Absichtlichkeit der ganzen Ausführung ergiebt sich schon aus der Willkür, mit welcher der Dichter hier die geschichtliche Ueberlieferung seinen Zwecken zum Opfer bringt. Die Chronik weiß durchaus Nichts von dem durchgreifend verschiedenen Character der Brüder. Ja, sie enthält einen positiven Bericht über einen nächtlichen Scandal in Eastcheap, zwischen Londoner Bürgern und den Prinzen John und Thomas. Sonach war denn auch der Erstere der Hochachtung Falstaff's vielleicht garnicht so unwerth, als Shakespeare aus guten Gründen ihn darstellt.

„Küß' Erde sich und Himmel, ihren Schranken
Entweiche wild die Fluth; die Ordnung sterbe!
Und diese Welt sei länger keine Bühne,
Die Hader nährt in zögernder Verwicklung.
Es herrsch' Ein Geist des erstgebornen Kain
In allen Busen, daß, wenn jedes Herz
Auf Blut gestellt, die rohe Scene schließe
Und Finsterniß die Todten senk' in's Grab!"

Und doch hat er selbst durch schwachherziges Zögern den Untergang des hier so maßlos bejammerten Sohnes verschuldet, wie er denn bald darauf auch kein Bedenken trägt, zum zweiten Male die Freunde im Stiche zu lassen und vor dem Beginn des Kampfes nach Schottland zu gehen. Es ist die Hintansetzung der Ehre hinter den Vortheil in ihrer kläglichsten Form; ich meine jenen Selbsterhaltungstrieb der Schwäche des Characters, die um so widerlicher auffällt, zu je größern Ansprüchen und Versprechungen sie durch die Verhältnisse ermuthigt oder gedrängt wurde; es ist jene sittliche Feigheit, welche mit soldatischer Tapferkeit noch sehr wohl sich verträgt, die den gefangenen Monmouth, den „Vorkämpfer des Protestantismus" wie er sich nannte und wie tragische Dichter es noch jetzt wiederholen — die ihn winselnd und jammernd zu den Füßen des felsenherzigen Gegners warf, auf dessen Kopf er kurz vorher einen Preis gesetzt hatte!

Und hier sind wir denn an den Punkt gelangt, wo den Helden der Ehre und des Interesses die von allen wirklichen und scheinbaren Gewalten der höhern und ernstern Lebensverhältnisse emancipirte Welt des heitern, unbesorgten, resp. zügellosen und viehischen Sinnengenusses gegenüber tritt: im Vordergrunde Falstaff, der Fürst des Humors, das hellstrahlendste Juvel unter den Gestalten der komischen Bühne aller Zeiten und Völker, und um ihn gruppirt die ganze tolle Genossenschaft von Eastcheap, von Poins an, dem guten, ehrlichen, sorglosen verbummelten Jungen bis hinab zu Pistol, dem Ausbund aller elenden, witz- und kraftlosen Gemeinheit — während die Gestalten der beiden Friedensrichter von des Dichters Humor, vielleicht nicht ohne eine Anwandelung komischen Rachegefühls, verurtheilt werden, selbst dem dicken Ritter noch als Folie zu dienen.

Es ist weder leicht, noch sonderlich dankbar, über Fallstaff zu sprechen. Wo läge der Vorwurf der Pedanterie näher als bei der kritischen Besprechung des Witzes, der lediglich in der thatsächlichen

Wirkung seine Rechtfertigung findet und des Tadels spottet wie der Erklärung? Doch Falstaff ist mehr als ein Organ für witzige Einfälle des Dichters: er ist einer der tief angelegtesten und sorgfältigst ausgeführten Charactere, welche Shakespeare gezeichnet, er vereinigt in seltenstem Maße die Lebendigkeit und concrete Bestimmtheit des Einzelwesens mit den ewig dauernden Zügen der Gattung. Nicht umsonst hat sein Name eine bleibende Stelle gefunden in dem Wörterbuch zweier Sprachen, und weit entfernt, zwischen den ernsten Theilen des Gedichtes nur der erfrischenden Abwechselung zu dienen, um das etwa ermattende Interesse munter zu halten, etwa wie ein Clown höherer Ordnung — behauptet er seine selbstständige und wesentliche Stellung in dem Organismus des Ganzen. Es ist keine bloße Paradoxie, wenn englische Kritiker in diesem „seltsamen Gesellen“ eine der eindringlichsten und wirksamsten Lehren der Sittlichkeit finden, „welche die Geschichte menschlicher Schwäche uns darbieten kann,“ und so möge denn immerhin der Versuch gewagt werden, dieser Erscheinung das Gesetz ihrer Entwickelung abzulauschen und damit ihre Stelle in dem Organismus des Ganzen zu bestimmen. Um aber alles Gerede ins Blaue hin zu vermeiden, lassen wir die einfache Betrachtung des Thatsächlichen jedem Urtheil vorangehen.

Falstaff unterscheidet durch Abkunft und Bildung sich sehr wesentlich von der niedern Genossenschaft, auf die seine Sitten ihn beschränken. In seiner Jugend war er Page des Herzogs von Norfolk. Als John von Gaunt auf dem Turniere den leeren Kopf des zudringlichen Schaal mit der derben Vertraulichkeit beehrte, deren der redselige Friedensrichter nach 50 Jahren so stolz sich erinnert, befand Falstaff sich in der Nähe des Herzogs und durfte sich wohl einen Witz erlauben. Wir haben gerade keine Ursache, das zu bezweifeln, denn Falstaff hat offenbar kein Interesse, diese Geschichte für sich selbst zu erdichten. Wehmüthig erinnert er sich später unter der Last seiner Verderbniß der schlanken Gestalt, welche „Kummer und Seufzen“ resp. Sektrinken, Westen aufknöpfen nach Tisch und Nachmittags auf Bänken schlafen seitdem so ungebührlich erweiterten.

„Ach Heinz“, seufzt er, „als ich in deinen Jahren war, war ich um den Leib nicht so dick, als eine Adlersklaue. Ich hätte durch eines Aldermannes Daumenring kriechen können.“ — Seine „Ritterschaft“ liegt ihm mehr am Herzen, als man denken sollte. Er bringt sie bei jeder Gelegenheit wohlgefällig zur Sprache und zeigt sich vollkommen

erfahren in Sprache und Sitten der feinen Gesellschaft. Aber freilich, es mag lange her sein, daß er sich diese Kenntniß erworben. Seit 32 Jahren ist Bardolph sein Knappe, der stille resignirte Märtyrer eines unlöschbaren Durstes, seit 22 Jahren treibt er mit Poins sich umher, und seit Schaal, sein Jugendbekannter, die Schule bezog, sind gar 55 Jahre verflossen. Daß er alt geworden, bezeugen leider seine weißen Haare; der „stattliche Blick und das einnehmende Wesen" haben nachgerade einen schweren Stand gegen den Berg des Aergernisses, der ihm seit Jahren den Anblick seiner eignen Kniee entzogen und den man wohl kleiner wünschen könnte, ohne gerade für Pharao's magere Kühe zu schwärmen. Aus der Gesellschaft der Großen und Edlen ist er längst verbannt, dafür kennen ihn die Kellner und Schenkwirthe desto besser, so wie schmierige Kärrner, mondscheinschwärmende Gentlemen und geplünderte Kaufleute auf des Königs Heerstraße. Aber ein freundlicher Spätsommer geht seinem heranrückenden Winter vorauf. Des Prinzen Laune hat den alten, feisten Sünder erkoren vor der gesammten Jugend des lustigen Englands, er ist auf du und du mit dem ächten Königssohne, der für ihn in den Schenken bezahlt, mit seinen Witzen wetteifert, ihn gegen des Königs Richter in Schutz nimmt, seiner an Schüchternheit nicht eben kranken Phantasie die bezaubernde Aussicht (freilich durchaus nicht mit Absicht) eröffnet auf die selige Zeit, „wenn die Gesetze Englands ihm einst zu Gebote stehen werden, wenn die Tage der Heimsuchung kommen werden für den Lord Oberrichter und für die unverschämten Kaufleute, die einem edlen Ritter Rechnungen zuschicken und Bürgschafts-Begehren, statt alten Sects und neuer Seide".

So findet ihn die Eröffnung der Handlung; und wem die Natur es nicht wie dem weißlebrigen Prinzen versagte, einen guten Spaß zu verstehen, den läßt der Dichter nicht lange in Zweifel, warum er seinem Lieblingshelden gerade „diese Tonne von einem Manne, diesen weißbärtigen Satan, diesen Beuteltrog der Gemeinheit" zum Gesellschafter seiner leichtfertigen Muße erwählte. Mit all seiner gemeinen Ehrlosigkeit, mit seiner Lügenhaftigkeit, Feigheit und unfläthigen Völlerei übt Falstaff auf alle seine Umgebungen die Uebermacht einer fertigen, abgeschlossenen, mit sich selbst vollkommen einigen Erscheinung über das Unfertige, Unklare und Halbe. Was er ist, ist er ganz und in ungewöhnlichem Maße. Es ist nichts Mittelmäßiges, nichts Unsicheres in seiner Erscheinung. Er ist nach seiner Seite hin so natürlich und

wahr, als Heinrich und Percy es nur immer nach der ihrigen sind. Er hat endlich den Gipfel der Gemeinheit erklettert mit einem Aufwande genialer Kraft, die in einer andern Richtung verwandt, mehr als hinreichend gewesen wäre, die glänzendsten Erfolge zu sichern.

So ist er denn vor Allem die gescheuteste und geistreichste Erscheinung des Stückes, den Prinzen nicht ausgenommen. In jenem Turnier des Witzes, in der unvergleichlichen Komödienscene von Eastcheap, trägt er ohne Frage den Preis davon. Wie köstlich parodirt er in seiner Thronrede nicht nur den König Kambyses des Preston'schen Stückes, nicht nur die gezierten Redensarten der euphuistischen Schöngeister, mit ihren schwülstigen Vergleichungen aus allen drei Naturreichen, sondern überhaupt den hohlen Pomp jener Staatshandlungen, jenes Hofceremoniells, vor dessen langweiliger Würde der Sohn England's zu den derben Späßen von Eastcheap entfloh! — Seine Geistesgegenwart ist nicht zu erschüttern, so lange es nicht an den Hals geht. Der Oberrichter und der ernste Prinz Johann imponirt ihm so wenig als Herr Schaal; sein oft cynischer Witz, freilich trefflich secundirt durch den natürlichen Gegensatz seines unbehülflichen Alters gegen die ungezähmte und doch im Ganzen doch unschädliche Gier seiner Genußsucht — er beruht doch wesentlich auf der Befreiung von aller und jeder Illusion, auch von der über sich selbst, die seinen tollsten Prahlereien oft einen eigenthümlichen Zug unwiderstehlichen Humors giebt. Oder ist es nicht ächter Humor, wenn der alte feiste Sünder den geängstigten Kaufleuten zuruft: „Sie hassen uns junges Volk! An den Galgen ihr dickbäuchigen Schufte! Junge Leute müssen auch leben!" Hat seine berüchtigte Lügenpredigt von den steifleinenen Kerlen nicht wenigstens eben so viel von der tollen, Münchhausen'schen Laune einer zwischen Ernst und Selbstironie mitten inne schwebenden, vortrefflich erzählten Jagdgeschichte, als von der gemeinen, schamlosen, platt egoistischen und geistlosen Lüge, zu der eine sehr steifleinene Kritik sie herabsetzen möchte? Klingt nicht selbst jener lakonische Brief, in dem er den Poins verleumdet, weit mehr nach einem tollen Bierwitz als nach einem ernsthaften Attentate gegen die Gunst des Kameraden?

„Ich will dem ruhmredigen Römer in der Kürze nachahmen: ich empfehle mich dir, ich empfehle dich, und ich verlasse dich. Sei nicht zu vertraulich mit Poins. Er mißbraucht deine Gunst so sehr, daß

er schwört, du müssest seine Schwester Lene heirathen. Thue Buße in müßigen Stunden, wie du kannst, und so gehab dich wohl."

Auch alles jenes Uebelreden hinter dem Rücken des Prinzen ist weit mehr gewohnheitsmäßiges Schwadroniren und Dickthun, als ernstlich gemeinte Schmähsucht. Seine Lügen sind eben zu handgreiflich, zu offenbar, zu grotesk ausstaffirt, als daß dieser feine, schlaue Kopf sie mit kalter, boshafter Berechnung so aussprechen könnte. Gegen einen solchen Zug in seinem Character spricht auch augenscheinlich der ganz entschiedene Einfluß, den er auf alle seine Umgebungen ausübt. Die so oft und so gröblich gefoppte Wirthin vergiebt dem jovialen Zechbruder, sobald er nur ein freundlich Wort an sie wendet; der ihm zugetheilte Page zeigt sich in kurzer Zeit als seinen gelehrigen Schüler, Bardolph hat 32 Jahre bei ihm ausgehalten — und indem der Prinz ihm erlaubt, mit ihm so vertraulich zu thun wie sein Hund, weiß er gar wohl, daß er einen Köter sich ausgesucht hat, der wohl belästigen kann durch seine Gier und sein Bellen, so wie er durch seine trefflichen Künste belustigt, der aber weder die Zähne noch die Bosheit hat, um ernstlich zu beißen.

Nun kann freilich weder Witz noch Erziehung, noch Glück und Gunst den dicken Ritter vor gänzlichem Versinken bewahren, und hier liegt die Entscheidung dieses Charakters: erst wahrscheinlich gewohnheitsmäßig und unmerklich, dann entschlossen und mit vollem Bewußtsein hat er das bewegende Princip der gesitteten Gesellschaft mit dem des rohen Naturzustandes vertauscht. Er wandte der Ehre, der wahren wie der falschen, den Rücken, um rücksichtslos der Fahne des sinnlichen Genusses zu folgen. Es ist der gemeine thierische Instinct, der unter der sehr durchsichtigen Maske des praktischen Verstandes gegen den Lebenstrieb aller sittlichen Entwickelung sich erhebt in dem berühmten Monolog vor der Schlacht, dem wahren Philisterkatechismus aller Zeiten und Völker, dem treu befolgten Symbol von Tausenden und aber Tausenden, die von dem dicken Ritter sich hauptsächlich durch ihren geringern Witz und ihre größern Ansprüche unterscheiden.

„Was ist Ehre? Ein Wort. Was steckt in dem Wort Ehre? Luft. Eine feine Rechnung! — Wer hat sie? Er, der vergangenen Mittwoch starb. Fühlt er sie? Nein. Hört er sie? Nein. Ist sie also nicht fühlbar? Für die Todten nicht. Aber lebt sie nicht etwa mit den Lebenden? Nein. Warum nicht? die Verläumdung giebt es

nicht zu. Ich mag sie also nicht. Ehre ist Nichts als ein gemalter Schild beim Leichenzuge und so endigt mein Katechismus."

Wir haben hier die Kehrseite zu der Medaille, welche mit Percy's Gepräge prangt. Hier thierische Gleichgültigkeit gegen das Urtheil der Welt — dort krankhaft-leidenschaftliche Bewerbung darum. Und wie im Prinzen das gesunde, unerschütterliche Bewußtsein des eigenen Werthes die Heldenkraft erzeugte, welche im Besitz des Wesens und Quelles der Ehre zu Zeiten leicht und freiwillig auf ihre äußeren Zeichen verzichtet — so läßt bei Falstaff die vollkommen klare Ueberzeugung von der eigenen Nichtsnutzigkeit nicht einmal das Streben nach dem falschen Schein aufkommen, wo es dem Genußtriebe die mindesten Opfer zumuthet. — Mühsame Verstellung ist nicht seine Sache; wo die unverschämte Prahlerei, die grotesk-joviale Komödie seiner Ritter-Tugend nicht wirken will, da legt er sich zum Ziele, macht sich's bequem und läßt die Welt reden. Es gäbe schwerlich eine Auszeichnung, die ihn bewegen könnte, eine Woche lang den Sect zu lassen und säuberlich zu leben. Bis auf den letzten Funken ist die Kraft des Willens in dieser an die Sinnenwelt verkauften Natur zu Grunde gegangen, und so ist ihr Untergang unvermeidlich. Es gereicht dem großartig-sittlichen Sinne des Dichters zu höchster Ehre, daß er es über sich gewonnen, an diesem liebenswürdigsten und genialsten seiner Sünder die poetische Gerechtigkeit so unerbittlich zu üben, wie es im ganzen zweiten Theile des Stückes geschieht. Falstaffs Auftreten von dem Siege bei Shrewsbury bis zu der grausamen Enttäuschung durch seinen „königlichen Heinz" ist ein fortdauernder Triumph des ächten Künstlersinnes über jenes frivole Virtuosenthum, welches lieber zehnmal dem Grundgedanken eines Kunstwerkes untreu wird, ehe es einen Witz unterdrückt oder einen Effect sich entgehen läßt. Wie der ächte Künstler stets auf's Große und Ganze hinarbeitet, wie es ihm um Sammlung zu thun ist, nicht um Zerstreuung, um Klärung der Leidenschaft und sittliche Erhebung, nicht um betäubende, blendende Wirkung, das läßt sich an wenig Kunstwerken so anschaulich zeigen, als an der Characteristik Falstaff's und des Prinzen im zweiten Theile Heinrich's IV. Es gab einen Moment, in dem ihre Bahnen sich fast zu berühren schienen, in dem der frische Humor des übermüthigen Jünglings der gesättigten Laune des hartgesottenen Schlemmers das blendendste Brillantfeuer urkräftigen Witzes noch einmal entlockte. Aber nicht Shakespeare's Sache ist es, an dem verführerischen Glanz

des Meteors, das diesem faulen Sumpfe entsteigt, nur einen Augenblick länger sich zu weiden, als das innere Gesetz seines unaufhaltsam sich entrollenden Kunstwerkes es gestattet. In allmählicher, aber stätiger Abstufung wird die Stimmung des Prinzen fester und ernster, werden die Witze Falstaff's trivialer und gröber, sein Benehmen verletzender, gemeiner, die Folgen seiner viehischen Sinnlichkeit ernster und schädlicher — bis dann die Katastrophe mit unerbittlicher Nothwendigkeit den Ernst des Lebens in seine Rechte einsetzt und schlechterdings keine Ausnahme macht zu Gunsten des geistreichen Taugenichtses.

Wenn noch ein Funken Ehrgefühl schlummerte in diesem „ganz mit Gedärmen und Netzhaut vollgestopften Leibe," so müßte er ja wohl erwachen, als ihm das Glück und die sorglose Großmuth des prinzlichen Kameraden nun jenen „Vorrath guter Namen" zuwirft, nach dem er sonst in den beschaulichen Morgenstunden, die auf durchzechte Nächte zu folgen pflegen, wohl gelegentlich seufzte. Der Prinz hat die unverschämte Lüge des feisten Bramarbas „mit seinen besten Worten vergoldet." Falstaff gilt im Lande, wenn auch nicht geradezu für den Bezwinger des Percy, so doch für einen verdienten Offizier. Er selbst hat einen schwachen Augenblick, in dem er sich vornimmt „zu purgieren, den Sect zu lassen und säuberlich zu leben, wie es einem Edelmanne ziemt." Eine ehrenvolle Anstellung bietet ihm jede erwünschte Gelegenheit, diesen Vorsatz auszuführen. Nicht ohne Absicht läßt ihn der Prinz zum Heer seines Bruders versetzen, des garnicht spaßhaften Herzogs Johann. Sogar in der Livree eines schmucken Pagen aus gutem Hause darf seine neu vergoldete Ritterwürde sich spiegeln.

Aber was sind gute Vorsätze, was günstige Gelegenheiten zur Besserung, da wo das Fleisch so gewaltig ist, wie in dem dicken Ritter? In den Tagen der Unschuld ist Adam gefallen, was soll der arme Hans Falstaff in den Tagen der Verderbniß thun? Moralisch und materiell geht das Bischen neu angeschafften Kredits nur zu bald auf die Neige. Der Kaufmann schickt ihm „Sicherheit" statt des bestellten Atlasses, der Lord Oberrichter hat die Heldenthaten von Gadshill nicht vergessen — und Beiden gegenüber entwickelt der alte Sünder sofort die ganze Unverschämtheit der früheren Tage, nur daß er seinem Witze eine stärkere Dosis unfläthiger Gemeinheit beimischt. Von seinem „säuberlichen" Leben giebt Alles, was wir von ihm sehen

und hören, eine wenig erbauliche Vorstellung. Er verdient sich Schläge vom Prinzen durch freche Aeußerungen über den König, seine neuaufgeputzte Ritterwürde hält ihn nicht ab, der unterdeß verwittweten Schankwirthin die Ehe zu versprechen, wobei er sie mit 30 Schillingen anpumpt. Nicht genug; mit systematischer Schamlosigkeit nimmt er der armen, rathlosen Person nach und nach ihre ganze, sauer erworbene Habe. Sie muß ihr Silbergeschirr versetzen, ihre Tapeten hergeben, nachdem das baare Geld den Weg ihres guten Sects und ihrer Kapaunen gegangen; in dem Koben, auf dem der alte Eber sich mästet, geht es täglich wüster und viehischer zu, es wird nur zu handgreiflich wahr, was ihm der Prinz halb im Ernst halb im humoristischen Necken einst zurief:

„Worin bist du gut als in Sect kosten und trinken? Worin sauber und reinlich, als in Kapaunen zerlegen und essen? Worin geschickt, als in Schlauigkeit? Worin schlau, als in Spitzbüberei? Worin spitzbübisch, als in allen Dingen? Worin löblich, als in Garnichts?"

Des Königs Amt mißbrauchte er, wie er selbst ausdrücklich eingesteht, von je in der schändlichsten Weise. Bei Shrewsbury sahen wir ihn anrücken mit jener Kompagnie, die er aus den Gefängnissen und hinter den Zäunen aufgelesen, mit jenen Gesellen, die breitbeinig einherwandeln, weil man sie seit Jahren an die Ketten gewöhnte; mit denen er sich schämt durch die Stadt zu ziehen, weil ihre anderthalb Hemden allerdings keine Parade machen. Und nun sind wir noch einmal Zeugen der Methode, die dem Könige so gute Soldaten liefert, jener seitdem auf patriarchalischere Länder beschränkten Beamtenpraxis. Seine Katastrophe findet ihn frecher, übermüthiger als je; „die Gesetze Englands stehen ihm zu Gebote." Es ist wirklich hohe Zeit, daß der Ernst des Gesetzes diesem Treiben die Schranken weise, daß die lüderliche Genialität, oder sagen wir hier lieber die geniale Lüderlichkeit ihrer Nichtigkeit inne werde und wenigstens äußerlich sich demüthige vor der sittlichen Ordnung, welche zu begreifen sie sich unfähig erwiesen. Wohl beschließt er seine Rolle für diesmal noch mit einem malitiösen Ausfall gegen den geprellten Friedensrichter und mit einer Prahlerei, welche der sorgenvolle Blick Lügen straft. Der alte Humor verliert seine Kraft vor der Thatsache, es ist vorbei mit dem alten Schlemmer, der König hat ihm das Herz gebrochen.

Wer fühlte hier nicht den unendlichen Abstand zwischen der

Komik des protestantischen Dichters und jenem Lustspiel der romanischen Welt, in welchem eine leichtere, aber auch unendlich unfreiere Auffassung sittlicher Vorstellungen wie in dem Jubel des Fasching alle beschwerlichen Rücksichten einmal gründlich abwirft und an dem tollen Spiel der Laune sich ergötzt, an den Erfolgen der wenn noch so gewissenlosen Klugheit ihre unbefangene Freude hat, ohne daß die grämliche Schwiegermama Moral das Recht hätte, das Spiel der übermüthigen Kinder zu stören! — In der französischen und spanischen Komödie lacht man bis zum Schlusse auf Kosten des ehrlichen Narren, der von dem klugen Spitzbuben geprellt wird. Shakespeare bringt seinen glänzendsten komischen Character, diesen Urtypus aller ächten Jovialität, unerbittlich den höheren Gesetzen des Drama's und — des sittlich fühlenden Herzens zum Opfer. Ja, er zeigt seinen jähen Verfall mit einer Schonungslosigkeit, die uns vielleicht verletzen würde, wenn der Dichter nicht dafür sorgte, den moralisch Verworfenen zu rehabilitiren, indem er ihm ein paar Figuren zur Folie giebt, neben denen selbst der alte weißbärtige Satan, der Verführer der Jugend, dieser Krönungs-Ochse mit dem Pudding im Bauch fast zum Ritter und Gentleman wird.

Wir haben da zunächst Schaal, den gestrengen Friedensrichter, den unglückseligen Repräsentanten jenes Thomas Lucy, dessen Liebe zum Rothwild einst den Haß des jugendlichen Dichters verwirkte! Wie hebt sich doch Falstaff, der bestechliche Werber, ja selbst Falstaff, der geldbedürftige Liebhaber Frau Hurtig's neben diesem schamlosen Lumpen, der auf die einfache Bitte eines frechen Dieners seinen ritterlichen Schutz dem „ausgemachten Schelm“ Wilhelm Visor von Wincot verspricht, gegen den ehrlichen Mann Clemens Peters vom Thale! Es ist Falstaff's Gemeinheit ohne dessen Witz, noch dessen Bildung, ein Kerl, wie man nach Tisch ihn aus Käserinde schnitzt! In seiner impotenten Elendigkeit renommirt er mit Ausschweifungen, die er niemals begangen, weil ihm Kraft und Geschick dazu fehlte. Bei den Schönen spielte er in seiner Jugend eine schlechtere Rolle, als „das dicke Zuckerschweinchen“ in seinem „rühmlichen“ Alter. Seine Unterhaltung kommt über das gedankenlose Schnattern eines Wortes oder einer Alltags-Phrase kaum hinaus. Falstaff handelt eigentlich ganz natürlich, wenn er sich vornimmt, ihn doppelt auszubeuten: seinen Geldbeutel und seine Albernheit, den Prinzen zu lachen zu machen sechs neue Moden hindurch, oder vier Gerichtstermine, oder zwei

Schuldklagen! — Und wenn je das Naturrecht des Klugen gegen den Dummen, des Starken gegen den Schwachen mit unserm Gefühl, ich will nicht sagen mit unserer Vernunft, sich versöhnen kann, so wird hier der Fall eintreten. Es ist wirklich eine wunderlich prüde Laune, wenn Kritiker den armen Sir John ganz ernstlich ins Gebet nehmen wegen des Programmes, das er beim Anblick dieser fetten Beute entwirft:

„Wenn der junge Gründling ein Köder für den alten Hecht ist, so sehe ich nach dem Naturrecht keinen Grund, warum ich nicht nach ihm schnappen sollte!" Wenigstens hört man dergleichen Grundsätze lieber in der Sprache der Schenke, als in der des Rathsaales oder der Kirche!

Aber auch hier sind wir noch nicht hinabgestiegen bis zur tiefsten Sprosse der Leiter, welche aus dem strahlenden Himmel der Ehre hier hinab führt bis in jene tiefsten Regionen, wo sich der Mensch vom Thier nur noch durch die größere Gier des Bedürfnisses unterscheidet und durch eine Verzerrung seiner natürlichen Anlage, vor der selbst den Affen und den Hund der Instinkt sichert. Selbst Kaliban nicht ausgenommen, findet sich unter den zahllosen Gestalten, welche Shakespeare geschaffen, kein inhaltloseres, lumpigeres, verdrehteres Geschöpf als Pistol, der Fähndrich, der von Falstaff ausgestochene Liebhaber des holdseligen Dortchens. Die Helena von Eastcheap mag den „Schelm von Renommisten", „den garstigen Schweinigel" nicht ausstehen. Frau Hurtig mag ihn nicht aufnehmen; sie fürchtet „ihren Ruf zu verderben." Falstaff verdient seine Sporen an dem „zahmen Locker, der sich gegen eine Truthenne nicht auflehnt, wenn sich irgend ihre Federn sträuben." Dabei kommt kein natürliches Wort aus dem Munde des Lumpen: wie könnte auch die bloße Natur, und wäre sie noch so verwahrlost, einen solchen Auswurf hervorbringen! Es ist stets die Bildung, die im Verein mit glücklicher Anlage in allen Gattungen das Höchste hervorbringt. Und Pistol hat an seiner Bildung gearbeitet. Wie er den Mund öffnet, kommt der Habitué, vielleicht der Claqueur aller schlechten Comödienhäuser zum Vorschein, der Schöngeist der Pfennig-Schenke, der sein Bischen Geschmack und natürlichen Menschenverstand unter schlechten, bombastigen, unverstandenen Tragödienphrasen erstickt hat. Sein Styl parodirt beiläufig den Schwulst der vorshakespeare'schen Tragödie, wenn er ausruft, als man ihn nämlich hinauswerfen will:

„Das wären mir Humore! Soll'n Packpferde
Und hohl gestopfte Mähren Asiens,
Die dreißig Meilen nur des Tages laufen,
Mit Cäsarn sich und Kannibalen messen
Und griech'schen Troern? Eh' verdammt sie mit
Fürst Cerberus, und brüll' das Firmament!
Entzwei'n wir uns um Tand?"

Als nachher dies sein erhabenes Pathos ihn an der Nachricht von des Königs Tode fast ersticken läßt, als er über König Kophetua und Schlang' Alekto's Grimm durchaus nicht bis zu Heinrich V. gelangt, da mag selbst Schaal das schnöde Geschwätz nicht verdauen:

„Wenn Ihr mit Neuigkeiten vom Hofe kommt", sagt er ihm sehr verständig, „so giebt es meines Erachtens nur zwei Wege: Entweder Ihr bringt sie vor, oder Ihr behaltet sie bei Euch."

Wir könnten zweifelhaft werden, weshalb Shakespeare es nöthig fand, sein Stück mit dieser grotesken Karrikatur zu belasten, wenn wir nicht durch Zeitgenossen belehrt würden, daß die Rolle fast durchaus Portrait ist und daß Shakespeare die treffliche Gelegenheit benutzte, einmal einer Sorte schnöder Gesellen den Spiegel vorzuhalten, die ihm in seiner Theaterpraxis mitunter recht lästig werden mochten. Man denke sich etwa einen Zwischenact in einem Theater nach damaligem, englischem Schnitt, während dessen so ein Dutzend Pistols nebst Zubehör im Parterre an ihrer ästhetischen Bildung arbeiteten!

Es ließe sich nun noch Poins, der gutmüthige, etwas fadenscheinig gewordene jüngere Sohn, der Gentleman-Bummler, wenn der Ausdruck erlaubt ist, — es ließen sich die wahrhaft plastischen Figuren der Kärrner dem Kranze der derb, resp. roh realistischen Gestalten anreihen, die wie eine tolle Schaar ausgelassener Masken überall den stattlichen Festzug der Staatshandlung umdrängen — um von den würdigen Damen dieser Tafelrunde zu schweigen: Doch mag das hier mehr Angedeutete als Ausgeführte genügen, um unsere Meinung klar zu machen über den Standpunkt, von dem aus Heinrich IV. zu lesen ist, damit man in dem Gewirr einer wesentlich in Wiederholungen sich fortziehenden Handlung und über dem wunderbaren Reichthum einer Detailzeichnung ohne Gleichen den tief angelegten Plan dieser wunderbaren Kunstschöpfung nicht aus dem Auge verliere. Und hierzu nach Kräften förderlich zu sein, war meine Absicht.

Neunte Vorlesung.

Heinrich der Fünfte.

Die Historie von Heinrich V. schließt sich nach der Zeit ihrer Entstehung und nach ihrem Inhalt unmittelbar an die eben besprochenen Stücke. Ueber die erstere giebt das Stück selbst zuverlässige Auskunft. Der Prolog des fünften Aktes feiert den Siegeseinzug Heinrich's V. in seine Hauptstadt und bedient sich dabei der Worte:

„Wie (sei's ein kleines, doch ein liebend Gleichniß)
Wenn jetzt der Feldherr uns'rer gnäd'gen Kais'rin,
Wie er es leichtlich mag, aus Irland käme
Und brächt Empörung auf dem Schwert gespießt:
Wie viele würden unsre Friedensstadt
Verlassen, um willkommen ihn zu heißen?"

Der Feldherr ist Essex, damals in Irland abwesend, von wo er nur zu bald zurückkehrte, nicht „mit fremder Empörung auf dem Schwert gespießt" — sondern um selbst in tollkühner Auflehnung gegen eine volksbeliebte Regierung sich und seine Freunde ins Unglück zu stürzen. Jener Prolog muß also zwischen dem April und dem Oktober 1599 verfaßt sein, oder höchstens 2 Jahre nach der ersten Aufführung Heinrich's IV. In dem oft erwähnten Verzeichniß Shakespeare'scher Stücke bei Meres aber fehlt Heinrich V. Das Drama ist also im Jahre 1598 noch nicht bekannt gewesen, seine Entstehung

im Jahre 1599, gewiß nicht lange vor Abfassung des Prologs, also sicher*).

Das Stück zeigt in noch weit höherem Grade als jenes die Verschiedenheit der Historie von der Tragödie oder dem freigestalteten Drama. Dort wie hier fehlte der Handlung die spannende Verwickelung, die überraschende Katastrophe, so wie jene ungestümen Kämpfe der Leidenschaft mit der Pflicht oder der Leidenschaften unter einander, die Hauptquelle des eigentlichen dramatischen Effects. Aber wir wurden dafür reichlich entschädigt durch eine feine, gründliche, überreiche Characteristik, durch die dichterische Gestaltung bedeutsamster, mannigfaltiger und durch organische Beziehungen zu einem Kunst-Ganzen verknüpfter Verhältnisse aus der sittlichen Welt. Die frei erfundenen oder doch gestalteten Charactere nahmen einen breiten Raum ein neben den geschichtlichen und erfüllten das Ganze mit einem individuellen Leben, welches, ganz abgesehen von der wunderbaren komischen Kraft der Hauptfigur dieses Theiles, für die Entbehrung der eigentlich dramatischen Spannung reichlich entschädigte.

Alle diese Vorzüge lassen der Historie von Heinrich V. nicht, oder doch nur in beschränkterem Maße sich nachrühmen. Es fehlt vor Allem jene wunderbar vollendete Durcharbeitung des Details, in welcher die beiden vorigen Stücke ihres Gleichen suchen und die dem Gegenstande im Gemüthe des Lesers stets einen beträchtlichen Theil der lebhaften, liebevollen Theilnahme sichert, welche der Dichter ihm

*) Die erste Quartausgabe erschien 1600 unter dem Titel: The Chronicle History of Henry the fifth, With his battle fought at Agin Court in France. Togither with Auntient Pistoll. As it hath been sundry times playd by the Right honorable the Lord Chamberlaine his servants. London, Printed by Thomas Creede, for Tho. Millington and John Busby etc. Es folgten weitere Abdrücke 1602 und 1608. Einen guten, ächten und vollständigen Text aber giebt erst die Folioausgabe von 1623. Jene ersten Drucke (sie enthalten kaum mehr als die Hälfte der Verse) sind offenbar freibeuterische Buchhändlerspeculationen, wahrscheinlich aus Schauspieler-Rollen nachlässig zusammen gestellt. Shakespeare selbst, wie wir wissen, arbeitete nur für die Bühne und kümmerte sich wenig um das literarische Schicksal seiner Dramen. Seine Quelle bei Abfassung Heinrich's V. war Holinshed's Chronik; aber auch die Famous Victories (siehe die Anm. zu Heinrich IV.) und selbst, an einer Stelle, Lily's Euphues (in dem Gleichniß vom Bienenstaat Act I. Sc. 2) wurden benutzt.

zuwandte. Die Scenen Heinrich's V. sind, was geschmackvolle, sorgfältige Ausführung, dichterische Kraft und harmonischen Zusammenhang des Ganzen angeht, von sehr ungleichem Werthe. Shakespeare hat hier nicht nur den wesentlichen, berechtigten Eigenthümlichkeiten seiner Landsleute, sondern auch ihren Unarten und Rohheiten mehr Zugeständnisse gemacht, als seinen Verehrern lieb sein kann. Es ist im besten Falle ein solches Zugeständniß, wenn eine Scene in einer fremden Sprache eingelegt wird, die für die Handlung keine wesentliche Bedeutung hat, vornämlich in der Absicht, das liebe Parterre durch Späße über die französische Aussprache englischer Wörter, resp. durch derbe Zoten zu belustigen. Der allenfalls zum Grunde liegende Zweck: durch jene nicht sehr mädchenhaften Sprachstudien einen Blick in die englischen Sympathieen Prinzeß Katharina's zu vermitteln — er hätte sich wohl ohne Frage leichter und wirksamer auf weniger gesuchtem Wege erreichen lassen. Die Scenen im französischen Lager, so trefflich sie im Ganzen genommen den Gegensatz der beiden Nationalitäten zeichnen, nähern sich hin und wieder doch mehr dem Style des Pamphlets, als es der Würde des historischen Drama's zuträglich sein mag, und selbst die eigentliche Staatshandlung ist bisweilen mit einer Naivetät ausgeführt, welche die Privilegien der einfachen Shakespeare'schen Bühne mehr als billig sich zu Nutze macht. So macht es jedenfalls für unser Gefühl einen seltsamen Eindruck, wenn König Heinrich, der feste, kurz entschlossene Mann der That, während des Sturmes von Harfleur seinem Heer eine Rede hält, nachdrücklich zwar und feurig, aber doch viel zu bilderreich und poetisch-schwunghaft, als es mit dem Character des Sprechenden, mit Ort und Gelegenheit sich verträgt, wenn er mitten im Kampfgetümmel zu Reflexionen und Phrasen Zeit hat, wie diese:

„Im Frieden kann so wohl Nichts einen Mann
Als Demuth und bescheidne Stille kleiden;
Doch bläst des Krieges Wetter Euch ins Ohr,
Dann ahmt dem Tiger nach in Eurem Thun;
Spannt Eure Sehnen, ruft das Blut herbei,
Entstellt die liebliche Natur mit Wuth,
Dann leiht dem Auge einen Schreckensblick
Und laßt es durch des Hauptes Bollwerk spähn
Wie ehernes Geschütz. Die Braue spalt' es
So furchtbarlich, wie ein zerfress'ner Fels

Weit vorhängt über seinen schwachen Fuß
Vom wilden wüsten Ocean umwühlt.
Nun knirscht die Zähne, schwellt die Nüstern auf,
Den Athem hemmt, spannt alle Lebensgeister
Zur vollen Höh!"

Die Bilder einer überreichen Phantasie, um nicht zu sagen die Phrase, gehen hier mit dem englischen Barden durch wie mit dem ersten besten Tyrtäus aus der Zeit unserer politischen Lyrik. Nicht viel besser nimmt sich des Königs überpathetische Rede aus, in der er die Vertheidiger Harfleur's zur Uebergabe auffordert. Niemand wird freilich die poetische Kraft und Größe verkennen, mit der der Dichter die Gräuel des Sturmes und der Plünderung schildert:

„Der Gnade Pforten will ich alle schließen.
Der eingefleischte Krieger, rauhes Herzens
Soll schwärmen, sein Gewissen höllenweit,
In Freiheit blut'ger Hand, und mäh'n wie Gras
Die holden Jungfraun und die blühn'den Kinder.
Was ist es mir denn, wenn ruchloser Krieg
Im Flammenschmucke, wie der Bösen Fürst,
Beschmiert im Antlitz, alle grausen Thaten
Der Plünderung und der Verheerung übt?
So fruchtlos wendet unser eitles Wort
Beim Plündern sich an die ergrimmten Krieger,
Als man dem Leviathan anbeföhle
An's Land zu kommen. Darum, Ihr von Harfleur,
Habt Mitleid mit der Stadt und Eurem Volk,
Weil noch mein Heer mir zu Gebote steht,
Weil noch der kühle, sanfte Wind der Gnade
Das ekle, giftige Gewölk verweht
Von starrem Morde, Raub und Büberei;
Wo nicht, erwartet augenblicks besudelt
Zu sehn vom blinden blutigen Soldaten
Die Locken Eurer gellend schrei'nden Töchter;
Am Silberbart ergriffen Eure Väter,
Ihr würdig Haupt geschmettert an die Wand;
Gespießt auf Piken Eure nackten Kinder,
Indeß der Mütter rasendes Geheul

Die Wolken theilt, wie dort der jüd'schen Weiber
Bei der Herodes-Knechte blut'ger Jagd."

Aber es wird sich auch schwerlich bestreiten lassen, daß alle diese prächtigen, hochschwellenden Gleichnisse und Kraftausdrücke dem epischen Dichter oder im Drama allenfalls einem Berichterstatter erlebter Dinge unendlich besser anstehen würden, als einem unterhandelnden Feldherrn an der Spitze des zum Sturme fertigen Heeres*). Und was unsers Erachtens noch mehr sagt als dies Alles: die Treue gegen die historische Ueberlieferung, und wohl sie allein hat den Dichter in dem vorliegenden Stücke zu einem Wagniß verleitet, was seiner sonstigen Art so recht eigentlich widerspricht. Es ist der historischen Wahrheit in einem nicht ganz unwichtigen Punkte die poetische geopfert; aus dem überlieferten Bilde des geschichtlichen Heinrich ist in das des dramatischen ein Zug übergegangen, der in die Entwickelung dieses so wunderbar tief angelegten und sonst mit so seltener Consequenz durchgeführten Characters einen durch keine Auslegungskunst zu bemäntelnden Riß bringt. Ich meine des Königs Grausamkeit gegen die französischen Gefangenen nach der Schlacht bei Azincourt. Es ist wahr, der Dichter macht einen Versuch, um die traurige Thatsache, daß der engliche Sieger mehrere Tausend Gefangene durch seine Bogenschützen niederschießen ließ, menschlich zu motiviren und mit der ritterlichen Tugend seines Lieblings einigermaßen in Einklang zu bringen. Die Kapitains Fluellen und Gower bezeichnen die That als Vergeltung für die Niedermetzelung der Troßbuben durch die Franzosen und für die Plünderung des königlichen Zeltes. Heinrich selbst ruft die Worte:

„Seit ich nach Frankreich kam, war ich nicht zornig,
Bis eben jetzt."

Er giebt dann Befehl zu einer Herausforderung zum letzten Entschei-

*) Diese furchtbaren Drohungen im Munde eines Helden von Heinrich's Character müssen um so mehr befremden, da wir sie nicht einmal auf Rechnung des Chronisten schreiben können. Stehen sie doch ohnehin im Widerspruch mit der sonst bekannten und auch an einer anderen Stelle des Drama's nicht unerwähnt gebliebenen Mannszucht des englischen Heeres, zu jener strengen Disciplin, deren Handhabung später dem wackern Bardolph an das vorzeitige Ende seiner Laufbahn hilft.

dungskampf an die Feinde, „welche mit ihrem Anblick ihm zur Last sind“ — und fügt dann hinzu:

„Auch wollen wir erwürgen, die wir haben,
Und nicht ein Mann, der in die Hand uns fällt,
Soll Gnad' erfahren.“

Er ist schmerzlich aufgeregt durch die Erzählung von dem Heldentode York's und Suffolk's und zudem dringt kurz vor dem ersten Blutbefehl der Feind mit neuer Verstärkung heran. So sollen denn Zorn über feindliche Grausamkeit, Schmerz über den Verlust der Freunde, Besorgniß für die Sicherheit des eigenen Heeres und vor Allem die leidenschaftliche Erregung des Blutes zusammenwirken, um die an sich schmachvolle That zu erklären. Aber leider sind dabei zwei Bemerkungen nicht zu unterdrücken: Zunächst ist die Handlung an dieser für Characterisirung des Königs so wichtigen Stelle mit einer Sorglosigkeit behandelt, als käme es eben nur auf Abfertigung eines gleichgültigen Nebenumstandes an. Als der König den ersten Mordbefehl giebt (Act IV. Sc. 6), hat er von der Plünderung seines Lagers, von dem kriegswidrigen Verfahren gegen seine Troßbuben noch Nichts gehört. Lediglich die Verstärkung des Feindes entreißt ihm den Blutbefehl. So darf denn auch die löbliche Loyalität des Kapitains Gower sich eine sonderliche Einwirkung auf unsere Ueberzeugung kaum versprechen, wenn er seinem Kameraden Fluellen gleich in der nächsten Scene erwiedert:

„O gewiß, sie haben keinen Buben am Leben gelassen. Eben die feigen Hunde, die aus der Schlacht wegliefen, haben die Metzelei angerichtet, außerdem haben sie Alles verbrannt und weggeschleppt, was in des Königs Zelt war, weswegen der König verdienter Maßen jedem Soldaten seinem Gefangenen die Kehle hat abschneiden lassen. O, er ist ein wackerer König!“

Das Aergste kommt aber noch. Der König spricht in der folgenden Scene von den sich wieder sammelnden Franzosen weniger wie von gefährlichen Feinden, als wie von einem Schwarm überlästigen Gesindels:

„Wofern sie mit uns fechten wollen, heiß'
Herab sie ziehn, wo nicht, das Schlachtfeld räumen;
Sie sind mit ihrem Anblick uns zur Last.
Thun sie von beiden keins, so kommen wir

Und stäuben sie hinweg, so rasch wie Steine,
Geschnellt aus den assyr'schen alten Schleudern."

Dann folgt unmittelbar eine erneuerte Verurtheilung der Gefangenen nicht bloß die Drohung, fortan keinen Pardon mehr zu geben. Und doch hatte Shakespeare in seinem Chronisten die einfachste und genügendste Darstellung der Sache vor sich. Holinshed erzählt: „Der König, fürchtend, daß die Gefangenen den Feinden helfen würden, wenn man sie leben ließe, befahl, gegen seinen gewöhnlichen Edelmuth, daß Jedermann seinen Gefangenen umbringe bei Todesstrafe." Auch daß nach Beseitigung der Gefahr sofort der Gegenbefehl erschien, läßt Shakespeare unerwähnt. Und dies Alles bei Seite gesetzt. Angenommen, jene Versuche der Motivirung wären so wohl berechnet und schlagend, als sie obenhin angedeutet und einander widersprechend erscheinen, so möchten sie genügen, wenn wir es mit Herzog Johann, mit dem alten Bolingbroke, selbst mit Percy, dem Heißsporn zu thun hätten. Aber den gelassenen, edelmüthigen Sieger des glorreichen Rebellen, den Befreier des gefangenen Douglas, ja den eben so bescheidenen als heldenmüthigen Feldherrn von Azincourt werden wir trotz aller Bemühung in diesem Zuge unritterlicher Grausamkeit nimmer wieder erkennen. Weit eher erinnert die Stelle an jenen unheimlich harten Zug der angelsächsisch-normännischen Race, welcher die ältere Geschichte Englands mit einer ungewöhnlich reichen Reihe von Blut- und Gräuelthaten bezeichnete, der in neuester Zeit in den Sitten eines Theils der Nordamerikaner wieder aufzuleben scheint, wie ein durch lange Jahre erhaltenes Samenkorn in günstigem Boden — dessen Spuren in der englischen Gesetzgebung trotz der nie genug zu rühmenden Fortschritte der letzten 50 Jahre noch immer nicht gänzlich verwischt sind, und den Mac Aulay so meisterhaft zeichnet in seiner Schilderung der englischen Sitten im 17. Jahrhundert:

„Die Zucht in Werkstätten, in Schulen, in Privatfamilien war, wiewohl nicht wirksamer, aber unendlich härter als jetzt. Dienstherren von guter Geburt und Erziehung waren gewohnt, ihre Dienstboten zu schlagen. Ehegatten in ansehnlicher Stellung schämten sich nicht, ihre Frauen zu schlagen. Die Unversöhnlichkeit der feindlichen Parteien erreichte einen Grad, den wir kaum begreifen können. Whigs waren geneigt zu murren, weil man Stafford sterben ließ, ohne daß er seine Eingeweide vor seinem Angesichte verbrennen sah. (Es war dies die Strafe, welche zu Elisabeth's Zeit katholische Priester und

Parteigenossen zu treffen pflegte.) Tories schmähten und höhnten Russell, als seine Kutsche vom Tower zum Schaffot fuhr. Ebensowenig Gnade erwies das niedere Volk den Duldern von einem geringern Range. Wenn ein Frevler an den Pranger kam, so mußte er froh sein, wenn er aus dem Regen von Ziegelstücken und Pflastersteinen das Leben rettete. Ward er an das Karrenende gebunden (um den Staupbesen zu erhalten), so drängte sich der Haufen um ihn, den Henker beschwörend, es dem Burschen ordentlich zu geben und ihn heulen zu machen. Gentlemen arrangirten an Gerichtstagen Vergnügungspartieen nach Bridewell, um die unglücklichen Weiber, die dort Hanf brachen, auspeitschen zu sehen. Ein Mann, der, weil er sich weigerte Rede zu stehen, zu Tode gepreßt, ein Weib, das wegen Falschmünzens verbrannt wurde, erweckte nicht mehr Mitgefühl, als jetzt für ein wundgeriebenes Pferd, oder für einen Ochsen, der übertrieben worden, empfunden wird. Gefechte, im Vergleich mit denen ein Boxer-Wettkampf ein verfeinertes und humanes Schauspiel ist, gehörten zu den Lieblingszerstreuungen eines großen Theiles der Stadt. Massen versammelten sich, um Gladiatoren einander mit tödlichen Waffen in Stücke hauen zu sehen und jauchzten vor Entzücken, wenn einer der Kämpfenden einen Finger oder ein Auge verlor." Wer erinnert sich bei dieser Schilderung des englischen Geschichtsschreibers nicht jenes furchtbar characteristischen Bildes des englischen Malers, jenes Hogarth'schen Kupfers, auf dem die Rache sich dargestellt zeigt in Gestalt eines hingestreckten, gebundenen Missethäters, an dem Alle, die er beleidigt, mit wollüstiger Grausamkeit ihre Marterwerkzeuge versuchen, während ein Hund mit einem Theil der herabhängenden Eingeweide davongeht — wer gedächte nicht der Gräuelscenen des Titus Andronicus und der ganzen tragischen Literatur, aus deren Mitte Shakespeare sich zu seiner Höhe erhob? Wir dürfen kaum zu weit gehen, wenn wir in der Beibehaltung jenes harten, unerquicklichen Zuges in dem so wunderbar menschlich, wahr und mild angelegten Bilde des Nationalhelden nicht weniger einen durch die Sitten der Zeit und des Volkes auf die Empfindung des Dichters geworfenen Schatten erblicken, als eine zu weit gehende Pietät gegen die überlieferte Thatsache.

Und hier nähern wir uns denn auch dem Punkte, von dem aus wir das in Heinrich V. entrollte dramatische Gemälde betrachten möchten, um mit der Spur des leitenden Gedankens, oder Gefühls,

wenn man will, den Weg zu einem tiefern und fruchtbringenden Verständniß zu finden. Unsers Erachtens beruht Leben und Wirkung dieses merkwürdigen Kunstwerkes wesentlich auf seinem Verhältniß zu dem Gesammt-Bewußtsein des Volkes, für welches der Dichter es schuf. Heinrich V. ist vielleicht die glänzendste und vollendetste Verherrlichung einer Nationalität, welche die uns bekannte Literatur je hervorbrachte: ausgeführt nicht in der abstract-idealisirenden Weise der meisten sogenannten National-Dramen, sondern, wie es dem Dichter geziemt, durch die concreteste Zeichnung einer bestimmten, gegebenen Stufe der nationalen Entwickelung, in der aber alle wesentlichen, auch für alle Zukunft in gewissem Sinne maßgebenden Kräfte des großen Ganzen gebührend zur Anschauung kommen. So erklärt sich ohne Mühe seine verhältnißmäßig geringere Wirkung auf ein fremdländisches Publicum, wie das deutsche. Daher aber auch seine hinreißende, überwältigende Macht, wo ein für nationale Dinge warm fühlendes Mannesherz von diesem urkräftigen Strome hoch-poetischen und dabei durch und durch wahren und natürlichen Vaterlandsstolzes berührt wird.

Von vorne herein kündigt das Vorherrschen des historischen und nationalen Interesses in einer Behandlungsweise sich an, welche der Kritik Veranlassung gegeben hat, das Stück für eine Art Mittelgattung zwischen Epos und Drama zu erklären. In abwechselnd hoch-pathetischer und ruhig erzählender Rede vermittelt vor jedem Akt ein Prolog theils die der Größe und Wichtigkeit des Darzustellenden entsprechende Stimmung, theils den nothwendigen Zusammenhang einer Handlung, die in ihrer ganzen Fülle auch die am weitesten gesteckten Grenzen des Drama's überschreiten müßte. Denn nichts Geringeres bildet den Gegenstand des Gedichtes, als die glänzendste Heldenepoche des englischen Mittelalters in der ganzen Großartigkeit und in den mannigfaltigen Wechseln ihrer geschichtlichen Erscheinung. Die Handlung steht im innigsten organischen Zusammenhange mit der Heinrich's IV. und des noch viel früher gedichteten Heinrich's VI. Das gesammte Auftreten des Königs in dem vorliegenden Stücke wurde bereits vorgezeichnet in jenen Worten seines sterbenden Vaters:

(Heinrich IV., II. 4.)

„Darum mein Heinrich,
Beschäft'ge stets die schwindligen Gemüther

Mit fremdem Zwist, daß Wirken in der Fern'
Das Angedenken vor'ger Tage banne."

Der Dichter unternimmt es, seinem Volke ein eindringliches, erhebendes Bild in jener kurzen, aber glänzenden Reihe kriegerischer Unternehmungen vorzuführen, durch welche der heldenmüthige Lancaster die an seinem Hause haftende Blutschuld zu sühnen, die Gemüther von zu naher Prüfung seines Rechtes abzulenken bemüht ist. Die inneren Verhältnisse kommen nur soweit in Betracht, als sie mit der brennenden Rechtsfrage, auf welcher die ganze Parteiung des 15. Jahrhunderts und der Verlauf der in Heinrich VI. dargestellten Ereignisse beruht, in ganz naher Verbindung stehen. Der König ordnet weise und schnell seine Stellung zu dem hohen Adel und zur Kirche*), erneuert, dem Rath des Vaters folgend, die alten Ansprüche Englands an die französische Krone, wobei wir eine seltsam naive Geschichte des salischen Rechts in den Kauf bekommen, unterdrückt schnell und kräftig die Verschwörung der Grafen von Cambridge, Grey und Scroop, das hier nur vereinzelt auftretende Symptom jenes schleichenden Uebels, an welchem die Usurpatoren-Gewalt der Lancaster

*) Es ist geschichtlich, daß im Parlament zu Leicester, am 30. April 1414 die Gemeinen den König an einen schon 1410 gemachten Vorschlag wegen des Kirchenvermögens erinnerten. Vielleicht unter dem Einfluß Wikleftitischer Anregungen, jedenfalls in characteristischer Bevorzugung des nationalen Standpunktes vor dem religiösen, beantragte man eine Ueberlieferung des überflüssigen Kirchenvermögens in des Königs Hand. 15 Grafen, 1500 Ritter, 6200 Squires sollte der König zu seiner Ehre und zu des Reiches Vertheidigung dafür unterhalten, 100 Armenhäuser sollten ausgestattet werden und 20000 Pfund sollten außerdem in den Schatz fließen. Man sieht, die naive Auffassung des Verhältnisses zwischen König und Volk ist noch durch keine konstitutionellen Erwägungen gestört worden. Die Vorstellung des stehenden Heeres, wie alle Zukunftsideen, wendet den Zeitgenossen noch ungetrübt ihre Glanzseite zu.

So hätte denn das von Shakespeare erfundene Gespräch zwischen Ely und Canterbury (Act I. Sc. 1) seine gute historische Berechtigung. Dagegen ist es Thatsache, daß Heinrich V. schon vor dem Zusammentritt jenes Parlaments, also auch nicht durch die im Stücke entwickelte Politik der Prälaten bestimmt, durch eine Gesandtschaft bedeutende Abtretungen von Frankreich verlangte. Auch verbinden die gleichzeitigen Geschichtschreiber die Spoliation-Bill (so nannte man den Anschlag auf das Kirchenvermögen) keineswegs mit dem Kriege.

unter der folgenden Regierung zu Grunde gehen sollte*), und wendet dann seine ganze Kraft auf den Kampf gegen Frankreich. Wir sind Zeugen der Belagerung und Einnahme von Harfleur; wir begleiten das siegreiche, aber durch Krankheit und Anstrengung geschwächte Heer auf seinem gefährlichen Marsch nach der Picardie, sehen es an der Somme von fünffach stärkerer Uebermacht des nun endlich gesammelten Feindes bedroht, von Allem verlassen, nur nicht von dem Gefühl der Ehre und der Pflicht, von dem Vertrauen auf die eigne Kraft und von der Fürsorge des heldenmüthigen Feldherrn. Der Ehrentag von Azincourt, mit den Scenen, welche ihn einleiten, recht eigentlich Mittel- und Schwerpunkt des Stückes, giebt der besonnenen Tapferkeit, der Mannszucht, der gediegenen Kraft Alt-Englands den glänzendsten Triumph über einen übermüthigen, sorglosen Feind. Es folgt die Schilderung des Siegeseinzuges in London, die Rückkehr des Königs nach Frankreich zur Fortsetzung des Kampfes, die Friedens-Vermittelung und deren glorreicher und freundlicher Abschluß durch die Verbindung des heldenmüthigen, englischen Siegers mit der schönen französischen Königstochter. Dies die Handlung des Stückes, oder vielmehr die Summe der historischen Thatsachen, welche Shakespeare als Ehrenspiegel seines Volkes mit dem Schmucke der dramatischen Form umkleidet; alle Nebenscenen dienen wesentlich der Veranschaulichung des Gegensatzes der beiden feindlichen Nationalitäten, so weit sie nicht bloß dazu da sind, um gewisse, dem Publikum einmal interessant gewordene Nebenfiguren des vorigen Stückes auf passende Weise zur Ruhe zu bringen. Die Alles beherrschende, durch sorgfältige Ausführung und großartige Anlage gleich hervorragende Hauptgestalt des Gemäldes aber bildet billig die Heldenerscheinung Heinrich's V., in welcher der Genius des englischen Volkes sich für den Dichter verkörpert.

Die beiden Theile Heinrich's IV. gestatteten uns einen tiefen Blick in die Grundanlage dieses Characters. Wir sahen seine wesentlichen Elemente: nämlich scharfen, klaren Verstand, eine derbe, gesunde

*) Die Geschichte ist genau nach Holinshed copirt. Die Verschwörer waren Graf Cambridge (zweiter Sohn des Herzogs von York, Bruder des in Richard II. auftretenden Aumerle), Lord Scroop (Neffe des in Heinrich IV. erwähnten Erzbischofs) und Sir Thomas Grey. — Nur die unwissentliche Selbstverurtheilung der Verbrecher ist dramatischer Zusatz.

Sinnlichkeit, gleich aufgelegt zu That und Genuß, und eine auf ruhiges Bewußtsein des eigenen Werthes, ohne phantastische Ueberschätzung begründete Wahrhaftigkeit und Gelassenheit in allem Treiben und Thun. Wir sahen diese Grundkräfte den verderblichen Einflüssen einer, von falschem, hohlem Ehrgeiz oder von zügelloser Sinnlichkeit beherrschten Umgebung siegreich widerstehen; wir verfolgten die Gährung, welche den Character des ebenso gerechten als ehrbegierigen, ebenso schlichten als erhabenen, ebenso fröhlichen als ernsten Volkshelden aus ihnen entwickelte. Es bleibt nun noch übrig, an der reichen Segensernte dieser gesunden, trefflichen Aussaat uns zu erfreuen, in den Thaten des Mannes die Lösung aller Fragen zu zeigen, welche die Entwickelung des Jünglings anregte.

So ist denn aus dem fröhlichen Zechbruder von Eastcheap vor Allem der seinem Volke voranziehende Held erwachsen, dem die Ehre, die im Schweiße des Angesichts erworbene Anerkennung des reellen, persönlichen, von Glücksgütern unabhängigen Werthes das begeisternde Ziel eines vom klaren Verstande geleiteten Handelns geworden, wie sie in Percy's glühender Seele eine übermächtige Phantasie bis zur Tollkühnheit entflammte. Sein Glaubensbekenntniß und damit die entscheidende Triebfeder seines männlichen Thuns dürfen wir getrost seinen eigenen Worten entnehmen, die er auf dem Schlachtfelde dem von Verstärkung des schwachen Heeres sprechenden Westmoreland erwiedert:

„Wer wünschte so?
Mein Vetter Westmoreland? — Nein bester Vetter;
Zum Tode auserseh'n, sind wir genug
Zu unsers Lands Verlust; und wenn wir leben,
Je klein're Zahl, je größ'res Ehrentheil.
Beim Zeus, ich habe keine Gier nach Gold,
Noch frag' ich, wer auf meine Kosten lebt,
Mich kränkt's nicht, wenn sie meine Kleider tragen.
Mein Sinn steht nicht auf solche äuß're Dinge:
Doch wenn es Sünde ist, nach Ehre geizen,
Bin ich das schuldigste Gemüth, das lebt!" (IV. 3.)

Aber freilich hat diese Ehre Nichts gemein mit selbstgefälliger oder phantastischer Ueberschätzung der eigenen Kraft, noch mit frivoler Verachtung des Gegners, diesen untrüglichen Kennzeichen eines schwachen Characters. Ein einziges Mal kommt Etwas einer Prahlerei ähnliches aus dem

Munde des englischen Helden. Er antwortet der übermüthigen Herausforderung des feindlichen Herolds*):

„Durch Krankheit abgemattet ist mein Volk,
Die Zahl verringert, und der kleine Rest
Beinah nicht besser als so viel Franzosen;
Da in gesundem Stand, ich sag Dir's, Herold,
Ein englisch Paar von Beinen drei Franzosen
Mir schien zu tragen."

Doch kaum ist das eitle Wort heraus, so schämt sich seiner das gesunde Gefühl des besonnenen Mannes. Er bedenkt sich nicht, gegen den feindlichen Boten fortzufahren:

„Doch verzeih mir Gott,
Daß ich so prahle: Eure fränk'sche Luft
Weht mir das Laster an, das ich bereue.
Drum geh, sag' Deinem Meister, ich sei hier,
Mein Lösgeld dieser schwache, nicht'ge Leib,
Mein Heer nur eine kranke, matte Wacht,
Doch Gott voran, sag' ihm, wir wollen kommen,
Ob Frankreich selbst und noch ein solcher Nachbar
Im Weg uns stände."

So ist er denn auch nach der glorreichen Schlacht im Zweifel, ob er des Sieges sich rühmen darf, da feindliche Reiter noch im Felde schwärmen — und der Prolog des fünften Aktes zeigt uns den siegreichen Helden, wie er verbietet, daß man sein schartiges Schwert, seinen Helm voll Beulen ihm vortrage beim Einzuge in seine Hauptstadt, wie er, „fern von ruhmredigem Stolz und Eitelkeit, Trophäen, Siegeszeichen, Pomp ganz von sich weg giebt an Gott." Man sieht, es ist noch immer der von dem eigenen Vater verkannte Sieger des Percy, der nicht einmal den Mund öffnen mochte, um den unverschämten Prahler zu beschämen, der auf seine Kosten sich rühmte. Seine Ehre ist noch immer jenes unverlierbare, unschätzbare Kleinod, das der Tüchtige im Herzen trägt und nicht auf dem Rock. Und diese Gediegenheit und Solidität seines Dichtens und Trachtens, diese

*) Die Herausforderung erfolgte nach dem Bericht des Chronisten fast ganz in der durch Shakespeare beibehaltenen Art, nur daß das übermüthige Begehren des Lösegelds zugesetzt ist. In Heinrich's Antwort ist die Prahlerei und deren so liebenswürdiger als characteristischer Widerruf gleichfalls freie Erfindung des Dichters.

schlichte Einfachheit des Herzens ist es denn auch, welche dem Träger der schweren, ernsten Pflicht, dem Sorgen-belasteten Feldherrn und Herrscher frisch und rein jene köstliche Gabe seiner übermüthigen Jugend bewahrt, jenen unzerstörbaren Humor, den Begleiter des gesunden Menschenverstandes, der überlegenen Kraft und vor Allem — des guten Gewissens. Welch ergreifender Gegensatz zwischen diesem Manne des Volks, dem in der Nacht vor der furchtbaren Entscheidung Zeit und Laune bleibt für harmlose Scherze mit den untersten Kriegern seines Heeres, und jenem statsklugen Politiker, der inmitten der Erfolge, auf dem weichen Lager in seinem Palast den Schlaf des Schifferjungen beneidet! Zwar auch Heinrich V. ist weit entfernt, die Pflichten und Sorgen seiner Stellung von der leichten Seite zu nehmen. Es sind wahrlich nicht die Worte eines Heuchlers, wenn er in einsamer Nacht allein mit seiner Verantwortlichkeit und seiner Sorge vor dem Herrn der Heerschaaren sich demüthigt in dem wunderbar ergreifenden Gebet:

„O Gott der Schlachten: Stähle meine Krieger,
Erfüll' sie nicht mit Furcht, nimm ihnen nun
Den Sinn des Rechnens, wenn der Gegner Zahl
Sie um ihr Herz bringt. — Heute nicht, o Herr,
O heute nicht, gedenke meines Vaters
Vergehn mir nicht, als er die Kron' ergriff!"

Dann erwähnt er ganz im Sinne der Zeit, wie er Richard's Leiche neu beerdigt, wie er „mehr zerknirschte Thränen ihr geweiht, als Tropfen Bluts gewaltsam ihr entflossen." Schon giebt er Jahrgeld an fünfhundert Arme, damit sie um Vergebung der Blutschuld flehen, schon hat er zwei Kapellen erbaut, wo ernste, feierliche Priester für Richard's Ruhe singen. Und die rechte Deutung erhält das Alles durch die Schlußworte:

„Doch Alles, was ich thun kann, ist Nichts werth,
Weil meine Reue noch nach Allem kommt,
Verzeihung flehend."

Ueberhaupt liegt es offenbar in der Absicht des Dichters, den tief sittlichen und religiösen Zug seines Nationalhelden, wie er dem Vertreter eines germanischen Volkes denn auch so wohl ansteht, recht nachdrücklich hervorzuheben. Zwar von abergläubischer Unterwürfigkeit gegen die Kirche kann bei dem Lieblingshelden des Dichters nicht die Rede sein, der dem ersten Prälaten des Reichs die Worte in den

Mund legt, daß es kein Wunder mehr gebe. Als die Gemeinen den Vorschlag machen, drei Viertel der Kirchengüter für Staatszwecke einzuziehen, weiß er durch seine bedeutsam unentschiedene Haltung die Väter der Kirche gar bald für ein freiwilliges Opfer zu stimmen, größer, als man seinen Vorfahren auf dem Throne es jemals geboten. Das Wohl des Landes ist mit Recht seine erste Regel. Aber dennoch nennt ihn der Bischof von Ely im vertrauten Gespräche mit seinem Amtsbruder „einen wahrhaften Freund der heil'gen Kirche." Canterbury meint, wer ihn über Gottesgelehrtheit reden höre, müsse wünschen, er wäre Prälat. Gegen Kirchenräuber kennt er in Feindesland kein Erbarmen. Die Gewissenhaftigkeit, mit der er die Gottesgelehrten um die Gerechtigkeit seiner Ansprüche auf Frankreich befragt, ist in des Dichters Sinn durchaus nicht erheuchelt, und die für unsern Standpunkt allerdings ziemlich burleske Erzählung des gelehrten Prälaten von den unehrbaren deutschen Frauen der salischen Franken, von Pharamund und von dem Erbrecht des zweiten Buches Mosis, als Widerlegung der französischen Reichsgesetze, darf uns keineswegs zu dem Glauben verleiten, daß es sich hier um faule Diplomatenkünste handle, wie wohl sonst in den Lancaster'schen Rechtsherleitungen. Kritische Kenntniß der Rechtsgeschichte des Mittelalters ist eben nicht Shakespeare's starke Seite, und hier kommt es ihm sichtlich darauf an, auf dem strahlenden Helden seines Volkes nicht den Makel eines mit Bewußtsein begangenen Unrechtes haften zu lassen. Es hängt diese Richtung ganz wesentlich zusammen mit der tiefsten Grundlage dieses Characters, den wir als einen hochsittlichen, im stolzesten Sinne des Wortes, bezeichnen durften, zur Zeit, da er noch mit lockeren Gesellen Possen trieb und vor der Welt die Rolle des verlornen Sohnes spielte — geschweige hier in der vollen Pracht seiner Entfaltung zu wahrhaft symbolischer Offenbarung aller eigenthümlichsten und edelsten Züge des germanischen Wesens. Wen mahnt es nicht an den schlichten, geraden Sinn des eben so redlichen, als tollen Jungen, der hundertmal lieber für einen hartherzigen Wüstling gelten will, als für den „prinzlichen Heuchler", dessen Freude es von je war, besser zu sein, als zu scheinen — wenn der in den Stürmen des Lebens gestählte Mann nun bitter den Dienst des Götzen Ceremonie beklagt, zu dem der ererbte Beruf ihn verurtheilt, der ihn nöthigt, gift'ge Schmeichelei zu trinken, statt süßer Huldigung? Mit der Gewalt einer aus dem innigsten Lebenskern erwachsenen Ueberzeugung durchdringt ihn das

Bewußtsein von der Nichtigkeit aller äußeren Größe, die doch das glühende Fieber nicht heilt, die dem Könige mit des Bettlers Knie seine Stärke nicht zu Gebote stellt, die den entflohenen Schlaf nicht zurückbringt, die Sorgen nicht bricht und das wunde Herz nimmer zu heilen vermag. Es sind keine müßigen Redensarten, wenn er in der Nacht vor der Entscheidung mit den gemeinen Soldaten seines Heeres unerkannt in Untersuchungen sich einläßt, über das Recht des Königs auf Leben und Blut seiner Krieger, über seine Verantwortlichkeit für das Schicksal des Geringsten der Unterthanen. Für ihn ist er keine Phrase, der so oft heuchlerisch und gedankenlos gemißbrauchte Spruch: Noblesse oblige, Adel verpflichtet! In ihrer ganzen Schwere fühlt er die Pflicht des höheren Ranges, der Macht; aber eben, weil er sie fühlt, als ein ehrlicher Mann, weil er ihr in's Auge sieht mit dem gesunden, ruhigen Blick des klaren Verstandes und mit dem gelassenen Muthe des guten Gewissens: eben deshalb ist es ihm vergönnt, sich siegreich zu erheben über alle Misere des Berufs und des Daseins, mit dem urkräftigen Humor, vor dem die Pfeile des tückischen Schicksals machtlos zu Boden fallen. Es ist ein ganz wundervoller Zug des Gedichtes, daß gerade in der höchsten Gefahr, unter den Vorbereitungen auf einen verzweifelten Kampf, mitten unter eben so besonnenen als heldenmüthigen Erwägungen und Entschlüssen das treuherzig-schelmische Auge des wackern Kumpans von Eastcheap aus den strengen Zügen des pflichteifrigen Königs hervorblitzt. Auf den Ton, auf die Stimmung des einfachen Soldaten versteht er sich besser als alle Andern. Er hat nicht umsonst sich einst geübt, „mit jedem Kesselflicker in seiner Sprache zu reden.“ Ist es nicht, als läse man eine der tausend Historien vom alten Fritz und seinen Pommern, wenn er mitten unter seinen Betrachtungen Zeit findet, mit dem plumpen Williams einen Schwank anzuspinnen, wenn er den biederben Fluellen unmittelbar nach der Aufregung der Schlacht mit dem Burschen zusammen hetzt und sich höchlich geschmeichelt fühlt, als der wackere Walliser erklärt, er werde von nun an sich nicht schämen, des Königs Landsmann zu heißen, nämlich so lange der König ein ehrlicher Kerl bleibe! Von seiner kerngesunden, von aller sentimentalen Galanterie entfernten Brautwerbung war schon die Rede,*)

*) Man vergleiche die Stelle in der Vorlesung über Heinrich IV. Merkwürdiger Weise haben gerade diese so höchst characteristischen und

— sie vervollständigt heiter und erfreulich das so gemüthliche als imponirende Bild dieses Nationalhelden, wie, abgesehen von dem Bilde des göttlichen Peliden und von dem Siegfried der Nibelungen, die Dichtung keines europäischen Volkes weiter es besitzt. Und nicht wenig verstärkt wird der erfreuliche Eindruck des Ganzen durch die mit tiefster Kunst gruppirte Reihe untergeordneter Gestalten, welche in allen Schattirungen um das glänzende Bild des Helden sich drängen, so wie durch den freilich hie und da zu stark aufgetragenen Gegensatz des feindlichen Volkes.

Wir lassen die Helden des englischen Adels, als hier durchweg nur historisch gefaßt und nicht mit dramatischer Bestimmtheit characterisirt, bei Seite und wenden uns sogleich jenen eigentlichen Vertretern des Heeres zu, deren markige, durch und durch bedeutungsvolle Gestalten sich neben dem Könige in den Vordergrund drängen: Es sind die Soldaten von Handwerk, im Gegensatz gegen die selbstständigen Feudal-Krieger, denen als einem eigenthümlichen und wesentlichen Bestandtheile von Heinrich's Heere der Dichter besondere Aufmerksamkeit zuwendet: Fluellen der Walliser, Jamy der Schotte, Macmorris der Irländer. Ueber das solide Phlegma des Wallisers, die guthmüthige Breite des Schotten und die aufbrausende Hitze des Iren verbreitet die eiserne Gewohnheit der Kriegsdisciplin, die Liebe zum Handwerk, der Corps-Geist eines siegreichen Heeres eine eigenthümlich gleichmäßige Färbung. Sie hat durchaus Nichts gemein mit dem windig ritterlichen Wesen des französischen Heeres. Es geht ein für diese Zeit merkwürdig rationeller und nüchterner Zug durch diese Engländer; es mahnt an das frühe Vorwiegen des bürgerlichen, verständig-besonnenen Elements in den Heeren des mittelalterlichen Englands, wenn man diese wackeren, breitspurig gelehrten Hauptleute sich unterhalten hört von „Disciplinen aus den vormaligen Kriegen der Römer," von Alexander „dem Preiten oder dem Großen, was Alles auf Eins herauskommt", während sie

---

durch die ganze Anlage des Characters gebotenen Scenen vor der englischen Kritik wenig Gnade gefunden. Johnson war der Meinung, der König habe hier weder die Lebendigkeit des Heinz, noch die Großartigkeit Heinrich's. — Courtenay bemerkt ganz einfach am Ende seines historischen Commentars: Er habe sie nicht erwähnt als erdachte, und noch dazu schlecht erdachte.

doch ebenso flink mit dem Schwert bei der Hand sind als langsam und pedantisch mit der Zunge, und in ihren unbehülflichen Formen sich des schärfsten, sichersten Menschenverstandes erfreuen. Besondere Sorgfalt wendet der Dichter nicht ohne Grund auf Fluellen, den Landsmann des Königs, den derben Typus jenes Volkscharacters, von dem Heinrich wenigstens das schlichte, kreuzbrave Soldatenherz, den kühlen Humor und den eben so rüstigen als besonnenen Muth in vollem Maße sein eigen nennt. Die Geduld selbst, wo er keine böse Absicht vermuthet, weiß der breitspurige Kriegsmann recht gut die rauhe Seite nach Außen zu kehren, wo man ihn ernstlich reizt, und gegen Feigheit und Zuchtlosigkeit ist er vollends unerbittlich. Als der irische Hitzkopf Macmorris gegen ihn heraus fährt:

„Ich weiß nicht, daß Ihr ein so guter Mann seid, als ich: so mir Chrischtus helfe, ich will Euch den Kopf abhauen," da erwiedert der unerschütterliche Biedermann ganz ruhig:

„Capitain Macmorris, wenn einmal besser gelegene Zeit verlangt wird, seht Ihr, so werde ich so dreist sein, Euch zu sagen, daß ich die Kriegsdisciplin verstehe, und damit gut."

Im Begriffe, den von Williams aus Mißverständniß erhaltenen Schlag blutig zu rächen, wird er durch die Aufklärung der Sache auf der Stelle besänftigt. Ja, des königlichen Landsmannes Freigebigkeit gegen den Gegner reizt ihn zur Nachfolge. Er bietet dem eben königlich Beschenkten auch seinen Gulden mit der Ermahnung zum Frieden, und als man ihn kurz abweist — ist es nicht, als hörte man den kühlen Humor des Königs selbst, mit dem er erwiedert:

„Es geschieht mit gutem Willen; ich sage Euch, Ihr könnt Eure Schuh damit flicken lassen. Geht, weshalb wollt Ihr so plöde sein? Eure Schuh' sein nicht gar zu gut."

Nun aber ersuche man ihn um ein Fürwort für einen zuchtlosen Verletzer der Kriegsordnung, für Bardolph, den Kirchendieb, und die eiserne Disciplin verwandelt den treuherzigen Ehrenmann in den rücksichtslosesten Vollstrecker des Gesetzes. Und wenn es sein Bruder wäre, er würde nicht für ihn bitten. Es ist eben diese unbedingte Hingabe an das Gesetz, diese Bändigung der Naturkraft durch den Geist, welche, wie in Heinrich selbst, so in seinem Heer, dem Körper des Feldherrn, ihre Triumphe feiert über leidenschaftliche Phantasterei und sinnliches Gehen-Lassen in allen Gestalten. Dieser freiwilligen Unterwerfung allein kann jener ächte Mannesmuth entwachsen, der

nur auf die Probe der Gefahr und des Unglücks wartet, um in seiner ganzen Kraft sich zu erheben. So wird in Großen und Geringen jene wahre Ehre geboren, deren Kultus dem Dichter hier so recht zur Herzenssache wird — jenes stolz bescheidene Mannesbewußtsein, das den Geringsten, sobald sein Gewissen ihm sagt, er habe seine Pflicht gethan, zu der sittlichen Höhe des Größesten erhebt. So ist es möglich, daß der schlichte Kapitain seinem Helden-König ins Gesicht sagt:

„Bei Jesus, ich bin Euer Majestät Landsmann und ich frage nicht danach, ob es Jemand weiß: ich will es der sämmtlichen Welt bekennen, ich brauche mich Eurer Majestät nicht zu schämen, Gott sei gepriesen, so lange Eure Majestät ein ehrlicher Mann sein."

Und wenn der Dichter den König nun ganz einfach antworten läßt:

„Erhalte Gott mich so!"

so erhebt in diesen unscheinbaren Worten der Character seines Helden sich zu der vollkommen entwickelten sittlichen Hoheit seiner Grundanlage, und die ganze, nichts weniger als glänzende Stelle entfaltet eine Fülle ächt menschlicher Poesie, welche wir für den pathetischsten Monolog nicht hingeben möchten.

Es ist eigenthümlich, daß Shakespeare nun gerade diesen Fluellen, diesen characteristischen Vertreter von seines Volkes unverwüstlicher Tüchtigkeit und sittlicher Würde sich ausersah, um auch noch die Wechselbälge seiner Muse, die Grundsuppe der Falstaff'schen Gesellschaft in eine gewisse Beziehung zur Handlung des Stückes zu setzen. Die ganze ehrenwerthe Genossenschaft war nicht nur dem Publicum zu sehr ans Herz gewachsen, als daß Shakespeare sie hier hätte fortlassen dürfen. Es mußte seinem Plane, wie wir ihn zu entwickeln versuchten, offenbar entsprechen, wenn er jene Erklärungen nun auch augenscheinlich und thatsächlich zur Wahrheit machte, mit denen der neugekrönte König einst von den wüsten Genossen seiner Sturm- und Drangzeit sich abthat. Wie es seine Art ist, hat er seine Aufgabe gründlich gelöst, vielleicht gründlicher, als die zarteren Ohren eines späteren Geschlechts es verlangen würden.

Von vorn herein erblicken wir das Freikorps von Eastcheap in einem Zustande jähen Verfalles. Der alte, dicke Ritter ist nun dahin und mit ihm auch der letzte Schimmer jenes pseudo-ritterlichen Anstandes, mit dessen ehrwürdigen Resten Sir John seine moralischen Blößen zu decken verstand. Es ist recht taktvoll und liebenswürdig

von dem Dichter, daß er dem berühmten König aller Humore die Schande und Pein der nun doch wohl unvermeidlichen moralischen Execution zu ersparen wußte. Es ist zu Ende mit Falstaff. „Der König hat ihm das Herz gebrochen. Er nahm ein so schönes Ende und schied von hinnen, als wenn er ein Kind im Westerhemdchen gewesen wäre.“ Die brave Wirthin erzählt ganz beweglich, wie er mit Blumen gespielt und seine Fingerspitzen angelächelt hat, wie er von grünen Feldern faselte und dreimal „Gott“ rief — und wie sie denn da bestimmt wußte, daß ihm der Weg gewiesen sei. Mit der Besserung, welche der König ihm auferlegte, scheint es wohl nicht viel geworden zu sein; er stirbt in Eastcheap, auf dem Schauplatz seiner Thaten, aber höchlich verehrt und bedauert von der Wirthin, die er so weidlich prellte, von Pistol, den er geprügelt und hinausgeworfen, von Bardolph, dessen flammende Nase seinem erlöschenden Genius den letzten Witzfunken entlockte und zwar diesmal einen geistlichen Witz, wie er für seine ernsten Aussichten sich ziemt. Den glänzendsten Triumph aber feiert der wackere Zecher in dem Herzen jenes Pagen, jenes „verwünschten Alräunchens“, den der Prinz nach der Schlacht bei Shrewsbury ihm zutheilte. Der anstellige Junge machte von vorne herein treffliche Fortschritte bei seinem klassischen Lehrer, aber er hat auch ein dankbares Herz und huldigt aufrichtig seinem Meister. „Er möchte bei ihm sein, wo es auch wäre, im Himmel oder in der Hölle.“ Wir sehen in diesem Zuge eine weitere Bestätigung unserer Auffassung Falstaff's, als einer ursprünglich reich ausgestatteten, dabei gutherzigen und lediglich im Dienst zügelloser Sinnlichkeit zu Grunde gegangenen Natur. Denn es liegt hier offenbar nicht in Shakespeare's Absicht, den Burschen als ruchlos und verdorben zu bezeichnen. Im Gegentheil. Unter der ganzen Bande ist er der Einzige, dem Kopf und Herz auf der richtigen Stelle sitzt. Er durchschaut die saubere Genossenschaft, so jung er ist. Die drei Fratzen zusammen machen ihm noch keinen Kerl aus. Pistol, mit der wilden Zunge und dem stillen Degen kann dem Schüler Sir Johns nicht imponiren. Ueber Bardolph's flammendes Cherubschwert wetteiferte er schon früher in Witzen mit seinem Herrn. Jetzt bekommt er einen ächt englischen Ekel vor dem Lumpen, der einen Lautenkasten stahl, ihn zwölf Stunden weit trug und dann für drei Kreuzer verkaufte, der nebst seinem saubern Kameraden Nym seine Soldatenehre und sein Seelenheil für eine alte Feuerschaufel in die Schanze schlug. Diese moralische Entrüstung

hat übrigens einen kleinen Beigeschmack von dem gentlemanliken Zorn jenes englischen Taschenkünstlers, der einen französischen Kollegen beim Entwenden von ein Paar Stückchen Zucker ertappte. Er brach sofort alle Gemeinschaft mit einem Kerl, der sich nicht schämte, die Kunst so herunter zu bringen. — So ist der wackere Page der Einzige von den ephesischen Genossen, dem der Dichter ein ehrliches Ende gönnt. Er stirbt bei Azincourt den Soldatentod während des Gemetzels im englischen Lager. Die Uebrigen Alle dienen dem Dichter, um den nachdrücklichen Ernst, die straffe, sittliche Haltung im Character und im Heere des Königs dem Leichtsinn der frühern Tage recht grell gegenüber zu stellen. „Häng' Du keinen Dieb, wenn Du König bist," bat Falstaff seinen Heinz. Er erhielt schon damals eine schärfer gewürzte Antwort, als ihm lieb war. Und hier, da die Sache zum Austrage kommt, bildet die strengste Mannszucht wie billig so recht eigentlich die siegende Kraft des kleinen englischen Heeres gegenüber dem ritterlichen Ungestüm der Franzosen. Bei Todesstrafe hat der König jede Verletzung feindlicher Einwohner verboten. Er weiß zu gut, daß der gelindeste Spieler am ersten gewinnt, wenn Milde und Grausamkeit um ein Königreich spielen. Und so müssen Nym und Bardolph ihre ignoble Passion denn ohne Gnade mit dem Leben zahlen: Der König will alle solche Verbrecher ausgerottet wissen. Die äußerste Schaale seines Zornes aber schüttet der Dichter aus über Pistol, den Abschaum aller Lumpe. Der würdige Fähndrich ist Herrn Hurtigs glücklicher Nachfolger in Eastcheap geworden. In dieser für ihn geschaffenen Stellung entwickelt er alle Hilfsquellen seines Genies. Seine tragischen Phrasen machen den Lebensregeln des schäbigen Knausers Platz an der einzigen Stelle, in der er natürlich spricht, beim Auszuge nach Frankreich. Sein schamloses Schwadroniren imponirt noch einmal dem armen gefangenen Franzosen, dem er, seinen löblichen Vorsätzen getreu, den letzten Pfennig abpreßt. Auch bei dem einfachen, treuherzigen Fluellen setzt er sich einen Augenblick in Ansehn. Als er sich aber heraus nimmt, den soliden Kriegsmann zu foppen, können seine Kraft-Worte ihn von dem Lauch-Frühstück nicht erretten, noch von der Prügelsuppe, mit der es gewürzt ist. Da fallen ihm alle seine Sünden bei. Er wird alt, „den müden Gliedern prügelt man die Ehre aus," er endigt mit dem seiner würdigen Entschluß, sich nach England fortzustehlen und als Kuppler und Beutelschneider seinem natürlichen Berufe zu leben. Wie lange, darüber hält der Dich-

ter es wie billig der Mühe nicht werth, die Listen von Tyburn zu fragen.

So gruppirt sich denn um den König, den strahlenden Helden des Volks, das von seinem Geiste beseelte Heer, in Shakespeare'scher Treue und Vollständigkeit, von den ritterlichen Baronen und den kriegskundigen Hauptleuten herab bis zu den Troßbuben und jenem Abschaum des Volkes, der die unvermeidlichen Wunden, welche der Krieg ohnehin schlägt, vergiftet, in dessen Gebahren der Dichter die Schattenseite des glänzenden Handwerkes nachsichtslos zeichnet.

Und das noch fehlende Relief erhält das große Gemälde nationaler Thaten, Sitten und Charactere durch die scharf gezeichneten Züge der französischen Gegner. Man hat dem Dichter hier Uebertreibung zum Vorwurf gemacht, man hat an jene unliebenswürdige Neigung zur Selbstüberschätzung und ungerechten Herabsetzung alles Fremden, voraus des Französischen, erinnert, die der eifrigste Bewunderer englischer Vorzüge nicht in Abrede stellen wird. Es ist nicht erlaubt, hiebei in der Art für ihn Partei zu nehmen, daß man seinen Antheil an dieser nationalen Schwäche ganz und gar zu leugnen versuchte. Ganz abgesehen von den plumpen Ausfällen im ersten Theil Heinrich's VI., die man für das Werk eines anderen Dichters halten möchte, so findet sich auch wohl anderwärts bei Shakespeare hie und da eine leichte Neigung, die schwache Seite des französischen Ungestüms herauszu kehren. So verbürgt sich im Kaufmann von Venedig der Franzose für den Schotten, der von dem Engländer eine Ohrfeige geborgt, und beide vergessen, den Wechsel zu lösen. Allein das sind ganz vereinzelte Züge. Es stehen ihnen ganze Dramen gegenüber, in denen auch nicht die leiseste Neigung sich zeigt, nationalen Vorurtheilen zu schmeicheln, so König Johann und der letzte Theil Heinrich's VI., und wer manche Scene des vorliegenden Stückes karrikirt finden möchte, der möge nicht vergessen, daß in der That die französische Ritterschaft des 15. Jahrhunderts in sehr wesentlichen Zügen als die Karrikatur ihrer Vorfahren und des Ritterwesens sich herausstellte. Mit der selbstständigen Macht des bewaffneten Lehnsadels hatte das Ritterthum den besten Theil seiner Bedeutung eingebüßt. Man suchte durch Steigerung in der Form zu ersetzen, was man im Wesen der Sache verloren. Eine bis ins Grotesk-Lächerliche getriebene Galanterie hielt thatsächlich Schritt mit der zunehmenden Frivolität der Sitten, das geschraubteste Point d'Honneur sollte die geschwundene Manneskraft

ersetzen oder doch ihren Mangel verbergen. Ueberall sah man sich neuen, noch unverstandenen Mächten gegenüber. In Staatsgeschäften zog das Netz der Fürstenpolitik sich immer dichter um die Freiheiten des Adels zusammen, auf den Schlachtfeldern scheiterte der Ungestüm der adligen Reiterei einmal über das andere an der ruhigen Kraft und der Disciplin erst des englischen, dann des schweizerischen Fußvolkes. Noch ehe die Hellebarden und Morgensterne der Eidgenossen der kriegerischen Bedeutung des Ritterwesens den Rest gaben, waren die Freisassen von Lincoln und Kent, die gefürchteten Bogenschützen der englischen Heere, mehr als einmal der Schrecken des französischen Adels geworden. Der Anfang des 15. Jahrhunderts war für Frankreich die Zeit sinnloser Parteiung, kühn begonnener und kläglich beschlossener Unternehmungen, die Epoche der Umbildung und Auflösung seiner höheren Gesellschaft! Es war die Epoche der prahlerisch aufgesuchten und schimpflich verlorenen Schlachten, der schwülstigen Galanterie neben frivolster Sittenlosigkeit, der tollen abenteuerlichen Zweikämpfe inmitten verzagter Feldzüge. Es waren die Tage, in denen irrende Ritter umher zogen, um auf Turnieren Handschuhe, Blumen, Bänder fremder Damen mit Gefahr des Lebens für die Königin, nicht ihres Herzens, sondern ihrer verrückten Laune zu erbeuten und sie dann der gestrengen Schönen zu Füßen zu legen, wie die Janitscharen dem Großtürken die Nasen und Ohren der getödteten Christen. Man arrangirte Zweikämpfe auf Jahre voraus, auf Dolch und Schwert, um der bloßen Renommage willen. Mehr als einmal übertrug man die Gebräuche der Courtoisie auf den ernsten Krieg und bestimmte dem Feinde Platz und Stunde der Entscheidung. Warum nun einen Fehler des Dichters sehen wollen, da wo er mit seiner gewohnten Treue auch einer fratzenhaften und verdrehten Wirklichkeit einmal den Spiegel vorhält? Warum mit ihm rechten, wenn er dies selbst mit Behagen thut, des Gegensatzes dieser frivolen Welt gegen die solidern Zustände seines Vaterlandes von Herzen sich freuend? wenn er neben der Feldherrntüchtigkeit, neben dem gesetzten bescheidenen Sinne, neben dem gesunden Humor und der treuherzigen, wahrhaft männlichen Liebe seines Helden — den kindischen Uebermuth, die Kopflosigkeit, die frivole Galanterie und den albernen, standesmäßigen Conversationston der französischen Gegner keineswegs vertuschen mag? Zumal denn doch auch die guten Seiten dieses „nobeln" Wesens der Franzosen keineswegs geleugnet werden: ihre Kampflust, ihr Point

d'Honneur, in dem Connetable zu einem schönen Heldenbilde ohne die geringste Satire vereinigt. Freilich ist dem gegenüber in Orleans und dem Dauphin in wahrhaft typischen, für alle Zeiten und alle Völker gültigen Zügen jene eigenthümliche Sorte von ungenießbarer Albernheit gezeichnet, in welche der ritterlich-militairische Standesgeist sich zu verkehren pflegt, überall wo nicht angestrengte Thätigkeit oder inniger Zusammenhang mit dem politischen Volksleben den Inhalt der bunten, glänzenden Schale vor der Verderbniß bewahren. Fühlt man sich nicht an jetzt, Gottlob, hinter uns liegende Zustände erinnert, wenn der Dauphin eine ganze Feldwache über seinen Goldfuchs herausstreicht?

„Was das für eine lange Nacht ist! Ich tausche mein Pferd gegen keines, das nur auf vier Pfoten geht. Ah ça! Er springt von der Erde, als wäre er mit Haaren gestopft, le cheval volant, der Pegasus, qui a les narines de feu. Wenn ich ihn reite, so schwebe ich in Lüften, ich bin ein Falke; er trabt auf Luft, die Erde singt, wenn er sie berührt. Das schlechteste Horn seines Hufes ist musikalischer als die Pfeife des Hermes!"

So gehts noch eine Weile crescendo fort. Die noble Passion steigert sich bis zu dem schönen Wahnsinn, in dem des Dichters Augen rollen:

„Der Gaul ist werth, daß die Welt, sowohl die bekannte als die unbekannte, ihre besonderen Geschäfte bei Seite lege und ihn bewundere. Ich schrieb einmal ein Sonnett zu seinem Ruhm. Es fing so an: „O Wunder der Natur."

„Ich habe ein Sonnett auf eine Geliebte so anfangen hören" — meint Orleans. Der Dauphin entgegnet:

„Dann hat man das nachgeahmt, was ich auf meinen Renner dichtete: Mein Pferd ist meine Geliebte."

Auf Ehre! Sollte man nicht glauben, Shakespeare habe seine Studien zu dieser ritterlichen Unterhaltung bei den — französischen Gardes du Corps gemacht? Und würden Strudelwitz und Prudelwitz nicht freudig aufwiehernd den Kameraden begrüßen, wenn sie je Gelegenheit hätten, das ergötzliche Geplauder über die resp. Geliebten dieser Sonnen- und Sternen-Ritter sich vorlesen zu lassen, welches aus diesem vollblütigen Prolog sich entspinnt? Wahrlich, nicht ohne großen Nachtheil der hier wesentlich beabsichtigten volksthümlichen

Wirkung würde das Stück diese Illustrationen entbehren zu der herrlichen Schilderung des Prologs:

„Nun lasset Euch gemahnen einer Zeit,
Wo schleichend Murmeln und das spähende Dunkel
Des Weltgebäudes weite Wölbung füllt.
Von Lager dringt zu Lager, durch der Nacht
Geschwärzten Schooß der Heere Summen leise,
Daß die gestellten Posten fast vernehmen
Der gegenseit'gen Macht geheimes Flüstern.
Die Feu'r entsprechen Feuern, und es sieht
Durch ihre bleichen Flammen ein Geschwader
Des andern bräunlich überfärbt Gesicht.
Roß droht dem Roß; ihr stolzes Wiehern dringt
In's dumpfe Ohr der Nacht; und von den Zelten,
Den Rittern helfend, geben Waffenschmiede
Die Rüstung nietend mit geschäftgem Hammer,
Der Vorbereitung grauenvollen Ton. —
Stolz auf die Zahl und sichern Muth verspielen
Die muntern, selbstvertrauenden Franzosen
Die nichtsgeacht'ten Englischen in Würfeln
Und schmäh'n den krüppelhaften Gang der Nacht,
Die, einer schnöden, garst'gen Hexe gleich,
Hinweg so zögernd hinkt. Die armen Englischen,
Wie Opfer sitzen sie bei wachen Feuern
Geduldig und erwägen innerlich
Die morgende Gefahr: die trübe Miene
Auf hohlen Wangen, und vom Krieg vernutzt
Die Röcke, stellen sie dem schau'nden Mond
Wie grause Geister dar. O, wer nun sehen mag
Den hohen Feldherrn der verlor'nen Schaar
Von Wacht zu Wacht, von Zelt zu Zelte wandeln,
Der rufe: Preis und Ruhm sei seinem Haupt!
Denn er geht aus, besucht sein ganzes Heer,
Beut mit bescheidnem Lächeln guten Morgen,
Und nennt sie Brüder, Freunde, Landesleute!" *)

*) Die ganze berühmte Stelle ist übrigens nur eine poetische Ausführung der von Holinshed gegebenen Schilderung. Es ist kein wesentliches Moment hinzu gesetzt worden.

Es hält schwer, hier nicht fortzufahren. Um unser Urtheil kurz zusammen zu fassen: „Wir sind weit entfernt Heinrich V. in Form und Inhalt für das ästhetisch-vorwurfsfreie Muster eines Drama's zu halten; wir geben einen Theil der komischen Scenen als Gefälligkeiten gegen einen nichts weniger als idealen Zeitgeschmack ohne Weiteres Preis; wir werden von keiner Dame, am allerwenigsten von deutschen Frauen erwarten, daß sie der Historie von dem ruhmgekrönten Heinrich mit der Theilnahme folge, wie dem Schicksale Romeo's oder Hamlets; aber den großartigen geschichtlichen und poetischen Gehalt dieses merkwürdigen Gedichts, den Zug einer hohen, poetischen Vaterlandsliebe, der es durchweht, die plastische Gestaltungskraft, welche der Dichter auch hier überall bewährt, wo er es mag — diese eigenthümlich englischen und Shakespeare'schen Vorzüge des Ganzen können kaum überschätzt werden, und von der politischen Beanlagung des Mannes, der sich hier nicht emporgehoben fühlte zu einer Ahnung von der Herrlichkeit vaterländischen Hochgefühls, würden wir uns keineswegs eine glänzende Vorstellung machen?

Zehnte Vorlesung.

Heinrich der Sechste.

Die drei den Namen „Heinrich VI." tragenden Historien gehören, so weit ihre Aechtheit nicht überhaupt zweifelhaft ist, der frühesten Entwickelung des Dichters an und zeigen ihn vielfach abhängig, theils von dem allgemeinen Geschmack resp. Ungeschmack seiner Vorgänger und Zeitgenossen, theils geradezu von älteren Stücken, die er überarbeitend benutzte. Was den ersten Theil angeht, so ist eine solche fremde Unterlage nicht nachzuweisen; um so lieber möchte man aber der Ansicht Drake's, Malone's und Farmer's sich anschließen, die in dem ganzen Stücke nicht zehn Zeilen von Shakespeare's eigner, selbstständiger Arbeit sehen wollen. „Ich fürchte", sagt Courtenay in seinen Commentaries on the Historical Plays of Sh., t. I. p. 212, „daß ein Stück viel Schlechtes enthalten und dennoch ein Werk unsers Dichters sein kann; ob aber fünf Acte mannigfachen Geschreibsels mit kaum einer Stelle von hervorragendem Verdienst Shakespeare's Werk sein könne, ist zweifelhafter." Schon ein Blick auf den historischen Inhalt des Stückes läßt dasselbe gegen die andern Geschichtsdramen auffallend zurück stehen. Es herrscht eine Verwirrung in der Zeitrechnung, eine grobe Unkenntniß der wichtigsten geschichtlichen Thatsachen, wie wir sie sonst bei Shakespeare nicht finden. Der Abfall Frankreichs, die Krönung des Dauphin zu Rheims*) wird während

*) Es ist hier wohl eine Verwechselung mit der vorläufigen Krönung und Salbung zu Chartres im Spiele, die allerdings schon 1422 erfolgte.

der Begräbnißfeier Heinrich's V. gemeldet, lange vor dem Auftreten der Jungfrau von Orleans, deren Laufbahn doch in diesen Ereignissen gipfelte. Eine zweite Belagerung von Orleans wird, in Verwechselung mit der von le Mans, erdichtet; dafür weiß der Dichter Nichts von den Siegen, welche Bedford noch im Sommer 1424 bei Crevant und Verneuil über die Franzosen gewann und selbst seine Darstellung des im Stück als Nationalheld gefeierten Talbot wimmelt von den gröbsten Anachronismen. Talbot wurde nicht 1422, sondern erst 1429 nach der Befreiung von Orleans bei Patay geschlagen und gefangen; von seinem Abenteuer bei der Gräfin von Auvergne (Act. 2 Sc. 2 und 3) findet sich in Holinshed keine Spur und Talbots im vierten Act geschilderter Tod bei Chatillon erfolgte in Wirklichkeit erst 1453, zwei und zwanzig Jahre nach dem im fünften Act erwähnten Abfall der Pariser. Nicht weniger ist die Darstellung der Verhältnisse zwischen England und Burgund und des Eingreifens der Jungfrau in dieselben voll von Verwirrung und Unrichtigkeiten. Auch der, man darf hier wohl sagen, bornirt nationale Standpunkt, die Aufopferung nicht nur der historischen Treue, sondern auch des guten Geschmacks und des feinern Gefühls an die dünkelhaften Vorurtheile der Menge tritt hier in einer bei Shakespeare sonst nicht weiter vorkommenden Weise hervor. Die Erscheinung der Jungfrau wird in den Chroniken der Zeit, zumal in Holinshed, bei weitem mäßiger und menschlicher dargestellt als hier von dem Dichter. Man glaubt die Acten eines Hexenprocesses zu lesen, wenn sie hier auf dem Schlachtfelde von Angers ihren bösen Geistern erst ein Glied ihres Körpers, dann ihr Blut, ihren Leib, endlich ihre Seele verspricht. Als man sie fängt, flucht sie wie ein Matrose. Die Scene, in der sie ihren alten Vater verleugnet, „um ihres Adels Krone nicht zu verdunkeln", die elenden Zoten, in denen die Engländer der zum Tode Verurtheilten gegenüber sich Luft machen: Alles das verhält sich zu Shakespeare's sonstiger Auffassung menschlicher Dinge wie die Stylübung eines fanatischen Pamphletisten zu einer Seite aus Mac Aulay. Und wie die Darstellung der Thatsachen von Shakespeare's gelassener Größe und Humanität, so ist auch die Sprache des Gedichtes an vielen Stellen weit entfernt von dem bekannten eigenthümlichen Zauber seiner Diction. Oft genug muß hier Bombast den poetischen Schwung, Ziererei die Anmuth des „süßen Shakespeare" vertreten. Das pedantische Auskramen klassischer Schulreminiscenzen geht weit über das in den anderen

Jugendarbeiten des Dichters immerhin Vorkommende hinaus. Dunois vergleicht zum Beispiel die Jungfrau mit Rom's alten und neuen Sibyllen, sie selbst kündigt den Franzosen „Halcyons-Tage“ an; der Dauphin citirt in einer Anrede Mahomet und Helena, die Töchter Sanct-Philipps und den Lichtstern der Venus, er nennt Johanna „Astraea's Tochter“, „Adonis-Gärten gleiche ihr Verheißen, die heute blühn und morgen Früchte tragen“, eine stolzere Pyramide will er ihr bauen, „als die zu Memphis oder Rhodope“, und wenn sie todt sein wird, soll ihr zum Gedächtniß „die Asch' in einer köstlicheren Urne als das Kleinodien-Kästchen des Darius bei hohen Festen umgetragen werden“. An anderen Stellen gewinnt die Sprache einen an sich nicht unschönen lyrischen Charakter, der nur seltsam gegen die Situation und den Charakter der Sprechenden absticht. So würde das heroisch-sentimentale Duett zwischen dem sterbenden Talbot und seinem Sohn in einer italienischen Helden-Oper sich weit besser ausnehmen als in einem Shakespeare'schen Drama.

T. Ein Grab soll fassen, Deiner Mutter Loos?
J. Ja, eh' ich schände meiner Mutter Schooß.
T. Bei meinem Segen heiß ich fort Dich ziehn.
J. Zum Fechten will ich's, nicht den Feind zu fliehn.
T. Du schonst vom Vater einen Theil in Dir.
J. Kein Theil, der nicht zur Schande würd' in mir.
T. Ruhm war nie Dein, Du kannst ihn nicht verlieren.
J. Ja, Euer Name. Soll ihn Flucht mißzieren?
T. Des Vaters Wort macht von dem Fleck Dich rein.
J. Erschlagen, könnt Ihr nicht mein Zeuge sein.
Fliehn beide wir, wenn Tod so sicher droht.
T. Und lassen hier mein Volk in Kampf und Tod?
Wie könnte Schmach mein Alter so beflecken!
J. Und meine Jugend soll in Schuld sich stecken?
Ich kann nicht mehr von Eurer Seite scheiden
Als Ihr in Euch Zertheilung könnt erleiden.
Bleibt, geht, thut was Ihr wollt, ich thu' es eben;
Denn wenn mein Vater stirbt, will ich nicht leben.
T. So nehm' ich hier denn Abschied, holder Sohn,
Geboren diesen Tag zu sterben schon.
Komm! mit einander laß uns stehn und fallen
Und Seel' mit Seele soll gen Himmel wallen!

Diese Antithesen, diese pointirten Wendungen, diese Schlagreime, dieses Spielen mit Worten mitten im Drange der gewaltigsten Action mögen immerhin an die absichtlich gezierte Manier in des Dichters frühesten Lustspielen erinnern. Die Einfachheit und naturwahre Kraft der übrigen Historien und der Trauerspiele wird man vergeblich in ihnen suchen.

Dem Allen halten nun die Vertheidiger der Aechtheit des Stückes, unter A. Collier's Führung, zunächst den äußern Umstand entgegen, daß Shakespeare's Collegen Hemynge und Condell auch den ersten Theil Heinrich's VI. ohne weitere Bemerkung in die Folioausgabe von 1623 aufnahmen. Die nicht zu leugnenden Unvollkommenheiten und Abweichungen von Shakespeare's sonstiger wohlbekannter Art bezeichnen nach ihrer Auffassung das Drama nur als einen frühen Jugendversuch, und sollen gegen dasselbe nicht mehr beweisen, als ähnliche Auswüchse gegen Titus Andronicus oder, auf anderm Gebiete, gegen die Veroneser; die nicht geringfügigen Partien aber, welche unleugbar die Marke des Shakespeare'schen Geistes tragen, seien nicht Shakespeare'sche Besserungen und Zusätze an einer fremden Arbeit, sondern die ersten glücklichen Griffe des erwachenden, wenn auch seiner selbst noch nicht mächtigen Genius. Zwingende Beweiskraft dürfen diese Erwägungen nicht beanspruchen, da die Aufnahme in die Folio-Ausgabe eine Shakespeare'sche Ueberarbeitung einer fremden, uns unter der Masse des damaligen rohen Bühnenmaterials immerhin unbekannt gebliebenen Arbeit keinesweges ausschließt, und da der Umstand, daß der erste Theil von Heinrich VI. auf dem Rose-Theater aufgeführt wurde, eine solche fremde Herkunft sogar sehr möglich erscheinen läßt. Eine erste Anspielung auf das Stück, und zwar auf eine ungewöhnliche Popularität desselben, findet sich bei Thomas Nash, aus dem Jahre 1592, in dem Pamphlet „Pierce Penniless his Supplication to the Devil“, welches das englische Theater gegen seine bekannten Widersacher vertheidigt: „Wie würde es den tapfern Talbot erfreut haben, den Schrecken der Franzosen, zu denken, daß er nach zweihundertjähriger Ruhe im Grabe wiederum auf der Bühne triumphiren sollte, daß seine Gebeine aufs Neue einbalsamirt werden würden durch die Thränen von wenigstens zehntausend Zuschauern, in verschiedenen Aufführungen, die ihn in dem Tragöden, welcher ihn darstellt, frisch blutend vor sich zu sehen glauben?“ Die Anspielung auf die oben citirte Scene des vierten Actes ist deutlich genug

und verweist das Stück, wenn Shakespeare denn doch einmal der Verfasser sein soll, jedenfalls in die Zeit seiner ersten Versuche.

Den Mittelpunkt der Handlung bildet jene verhängnißvolle Wendung der Dinge, welche nach Heinrich's V. Tode den Ruhm und das Glück der Lancaster-Politik zu Fall brachte und damit für den Ausbruch des Bürgerkrieges die Vorbedingung schuf. Schon die Todtenfeier des heldenmüthigen Königs, die Eröffnungsscene des ersten Acts, wird durch Unglücksnachrichten aus Frankreich unterbrochen. Guienne, Champagne, Paris, Orleans werden, der Geschichte vorgreifend, als verloren gemeldet*). Die Scenen und Wechselfälle des Kampfes nehmen dann bis zum Schluß den breitesten Raum ein. Wir wohnen der Belagerung, Entsetzung und Wiedereinnahme von Orleans bei, Rouen wird verloren und wieder gewonnen, Burgund geht zu Frankreich über**), den beredten Worten der

*) Wie oben erwähnt traten diese Unglücksfälle erst mehrere Jahre nach Heinrich's V. Tode ein. Bedford hielt das Glück der englischen Waffen Anfangs tapfer, ja glänzend aufrecht. Er siegte bei Crevant (1423) und bei Verneuil (1424). Erst mit dem Uebergang über die Loire und der Belagerung von Orleans (1428) begann sich das Kriegsglück zu wenden.

**) Der bekannte, von Schiller beibehaltene Anachronismus. In Wirklichkeit wurde die Versöhnung Burgunds mit Frankreich keineswegs durch die Jungfrau bewirkt. Sie kam definitiv erst am 26sten September 1435 zu Arras zu Stande, vier Jahre nach Hinrichtung der Jeanne d'Arc. Den ersten Anstoß der für Frankreich so glücklichen Wendung dieser Verhältnisse darf man aber wohl mit größter Wahrscheinlichkeit in den Zerwürfnissen Burgunds mit dem Herzoge von Glocester suchen. Die Geschichte zeigt den Letztern durchaus nicht in dem idealen Lichte des verkannten und verfolgten Biedermannes, in welchem seine späteren Schicksale, namentlich wohl sein Verhältniß zu Suffolk und Margaretha von Anjou ihn der Anschauung der englischen Dramatiker überlieferten. Es geht ein Zug leidenschaftlicher Begehrlichkeit und wenig gezügelten Ehrgeizes durch das gesammte Auftreten seines kraftvollen Mannesalters. Gegen die ausdrücklichen Ermahnungen seines sterbenden Bruders (Heinrich's V.) heirathete er Jacoba von Baiern, die Erbin von Hennegau, Holland, Seeland und Friesland, die sich ihm zu Liebe von ihrem Gemahl Johann von Brabant trennte, dem nächsten Verwandten des Herzogs von Burgund. Es folgte ein öffentlicher Scandal, eine Herausforderung von Seiten des verstoßenen und beschimpften Ehemannes, endlich eine, wenig wirksame, Entscheidung des Papstes gegen Glocester.

Jungfrau folgend, Talbot stirbt nebst seinem Sohn den Heldentod*) und endlich macht ein fauler, diplomatischer Friede dem Kampf und dem Stück ein Ende. Frankreich erkennt Englands Recht und Oberherrlichkeit an, mit dem stillschweigenden Vorbehalt, es bei der Form,- beim Worte bewenden zu lassen.

Und hier tritt uns dann das zweite Moment der vorliegenden Handlung als ein trefflich wirksames entgegen. Der Dichter, sei es als Ueberarbeiter fremden, rohen Stoffs, sei es im ersten, glücklichen Instinct des seine Kraft erst versuchenden Genius, erkannte die Nothwendigkeit, der Darstellung aller dieser nationalen Unglücksfälle und Fehlschläge den Stachel zu nehmen und sie poetisch wirksam zu machen, indem er sie in die Sphäre der sittlichen Nothwendigkeit erhob. Nicht tückischer Zufall, noch weniger Mangel an Kraft und angeborner Tüchtigkeit darf das Unglück verschuldet haben, sondern lediglich der

---

Die Krone aber wurde dem Aergerniß aufgesetzt, als der Herzog, noch während seiner so schwer errungenen Verbindung mit Jacoba, die eben so ehrgeizige und ränkevolle als schöne und galante Eleonora Cobham zu sich nahm, des Lord Reginald Cobham Tochter. Die Kaufmannsfrauen der Londoner City nahmen sich die Sache so zu Herzen, daß sie, unter Frau Stoke's Führung, für die ehelichen Rechte Jacoba's bei den Lords des Oberhauses petitionirten. Jacoba aber war ihres Gemahls vollkommen würdig. Sie heirathete bald darauf einen einfachen Edelmann, Frank von Bursellen, verlor darüber ihr Land und starb kinderlos 1436. Natürlich wurde das Freundschaftsband zwischen Burgund und England durch diese Verhältnisse bedenklich gelockert. Nur der treffliche Character Bedford's und dessen Verschwägerung mit Herzog Philipp schob den vollständigen Bruch noch eine Weile hinaus, und als der Tod der Herzogin von Bedford jene Verschwägerung löste, war das Bündniß nicht länger zu halten.

*) Die Handlung des Stückes greift hier der Geschichte um 20 Jahre vor. Es war im Jahre 1452, lange nach der thatsächlichen Beendigung jenes Kampfes um die französische Krone, als die englisch-gesinnte Partei in Guienne noch einen vereinzelten Aufstand versuchte und in London um Hülfe bat. Der damals schon achtzigjährige Talbot und sein Sohn Lord Lisle führten ein englisches Corps hinüber. Sie eroberten das Bordelais und Chatillon in Perigord. Aber im nächsten Sommer, am 20. Juli 1453, wurde Talbot in der Nähe dieser Festung durch französische Uebermacht geschlagen und getödtet. Sein Sohn verschmähte es, ganz wie im Stück, sich durch die Flucht zu retten und fiel gleichfalls. Am 19. Oktober machte der Verlust von Bordeaux den englischen Unternehmungen auf dieser Seite für immer ein Ende.

wankende Zustand des öffentlichen Rechts, die maßlose, selbstische Leidenschaft der Führer und der ihr entspringende Zwist. Man könnte das ganze Drama ohne Zwang als Erläuterung jener Schlußverse des „König Johann“ auffassen:

„Dies England lag noch nie und wird auch nie
Zu eines Siegers stolzen Füßen liegen
Als wenn es erst sich selbst verwunden half.
Nun seine Großen heimgekommen sind,
So rüste sich die Welt an dreien Enden,
Wir trotzen ihr: Nichts bringt uns Noth und Reu',
Bleibt England nur sich selber immer treu.“

Es ist die Uneinigkeit der Großen, die Auflehnung der Selbstsucht gegen die patriotische Pflicht, welche die Kraft zu Schanden werden läßt vor der Schwäche, welche die stolzen Sieger in die Hand eines verachteten und verächtlichen Feindes giebt, nachdem mit dem heldenmüthigen Heinrich der schützende, herrschende, maßgebende Genius für den Augenblick von seinem England sich abwandte. Und merkwürdig — wie die Zeichnung des auswärtigen Kampfes roh, oft plump geschmacklos oder doch unnatürlich chargirt, ganz im Styl der „Pauken- und Trompetenstücke“ der Zeit, so ist in den hier einschlagenden Scenen Alles Kraft, Wahrheit und feine Beobachtung menschlichen Wesens und hohe Reinheit vaterländischer Gesinnung.

Gleich anfangs erscheint die Feindschaft zwischen Winchester und Gloster als ausdrücklich hervor gehobene Ursache der auswärtigen Verluste.

„Erwach', erwache, Englands Adelstand,
Laß Trägheit nicht die neuen Ehren dämpfen!“

so ruft der Bote den versammelten Großen entgegen. Wohl giebt es noch Männer die den Ruf des Vaterlandes verstehen. Aber in dem Herzen Winchester's, des ehrgeizigen Priesters, lauert der Dämon der Selbstsucht und Zwietracht.*) Der verstorbene König kannte ihn

---

*) Es mag hier von vorn herein bemerkt werden, daß die Zeichnung Winchesters ebensowenig, als die seines Gegners, den historischen Zeugnissen entspricht. Der Prälat erscheint in allen politischen Verhandlungen weder ehrgeiziger noch treuloser als seine Gegner; was ihn aber schon bei den Zeitgenossen, und mehr noch in der Tradition unpopulär machte, war sein entschiedenes Talent für Ansammlung von

wohl, als er ihn fern hielt von der Leitung der Dinge. Mit Suffolk, dem stolzen de la Poole repräsentirt er recht eigentlich die beiden Grundformen entarteter Aristokratie: Schroffen, rücksichtslosen Ehrgeiz jener, dieser die gewissenlose, geschmeidige Genußsucht. Bald genug denkt der Cardinal am Steuer des gemeinen Wesens zu sitzen, dafür bürgt ihm des Königs Jugend und Schwäche, so wie die unverschämte Hartnäckigkeit des eignen Strebens. Sein Streit mit Glocester, dem redlichen Bruder des dahin geschiedenen Heldenkönigs*) nimmt bald genug die Formen der rücksichtslosesten Parteiwuth an, und führt zu einer merkwürdigen Scene, die in sämmtlichen Werken Shakespeare's kein Gegenstück findet. Ich meine den glänzenden Triumph englischer Gesetzlichkeit und englischen Bürgerrechts über den gewaltthätigen Sinn der Feudal-Herren — die Demüthigung der streitenden Großen vor dem Schultheiß von London, dem schlichten Vertreter des Gesetzes. In wüthendem Tumult bestürmen die Dienstleute der beiden Lords die Thore des Tower. Das Recht der City, der öffentliche Friede wird nicht geachtet. Wir glauben fast eine Scene aus den Annalen des heiligen römischen Reiches vor uns zu haben; da tritt der Schultheiß auf, ohne Waffen. Aber das gemeine Recht Alt-Englands deckt seine Brust. „Pfui Lords!“ ruft der bürgerliche Beamte den höchsten

---

Reichthümern, und, — characteristisch genug für die bereits mehrmals berührte Stellung Englands zu den kirchlichen Fragen der Zeit — eben seine Cardinalswürde, seine genaue Verbindung mit Rom. Schon 1417 hatte er jene Würde zu Kostnitz von Martin V. erhalten und war gleichzeitig zum Legaten für England ernannt worden. Aber Chichely, der Erzbischof von Canterbury, fürchtete davon Beeinträchtigung der nationalen Kirche, und Heinrich V. verbot seinem Oheim die Annahme der neuen Würden. Erst 1427, nach der feierlichen Versöhnung mit Glocester, ertheilte das Parlament die Erlaubniß zur Annahme des Purpurs. Aber auch dann wurde er noch mit Mißtrauen behandelt. Im Jahr 1428 durfte er am Fest des heiligen Georg nicht als Kanzler des Hosenband-Ordens erscheinen: denn, da er Cardinal geworden, hätte er dies Amt und das Bisthum Winchester niederlegen müssen. Es ist immer derselbe, straff nationale Zug der englischen Geschichte. Man leistete in politischen Dingen dem Papste bereits hartnäckigen und siegreichen Widerstand, als man in theologischen noch Alles seinen Gang gehen ließ. Shakespeare's Auffassung kirchlicher Verhältnisse und geistlicher Charactere trägt davon überall die deutlichsten Spuren.

*) Es versteht sich, daß hier nur von dem Glocester des Drama's die Rede ist. Ueber den historischen siehe die Anmerkung 3.

Gewalthabern zu, „daß ihr als höchste Obrigkeiten so schmählich doch den Frieden brechen könnt!“ Mit Entschuldigungen und gegenseitigen Anklagen antworten Herzog und Cardinal. Doch noch einmal gewinnt die Leidenschaft die Oberhand — und der Beamte läßt die Aufruhrakte vorlesen:

„Alle und jede, so gegenwärtig hier wider Gottes und des Königs Frieden in Waffen versammelt sind, werden in seiner Hoheit Namen ermahnt und befehligt, sich männiglich nach ihrer Behausung zu verfügen, und forthin keinen Degen, Gewehr oder Dolch zu tragen, zu handhaben und zu führen; Alles bei Todesstrafe.“

Keine Waffengewalt unterstützt für den Augenblick den Mann des Gesetzes, aber zwei Verbündete sind es, auf die er sich verläßt: eine Bürgerschaft, gewohnt und bereit, mit ernster Thatkraft einzustehen für des Gesetzes Geltung, nach oben und unten, und — was hier noch mehr sagen will — ein sicherer Fonds patriotischen Rechtsgefühls auch in den stolzesten Häuptern der Aristokratie, jene Gesinnung, welche schon im 13. Jahrhundert den englischen Adel Hand in Hand mit den Gemeinen den Grund legen ließ zu dem stolzen Bau der englischen Verfassung, in einem Zeitalter, da überall sonst, ganz besonders aber in Deutschland, Ritter und Bürger wie feindliche Völker sich gegenüber standen. Gloster giebt die ächte englische, und die ächt adlige Antwort:

„Ich breche das Gesetz nicht, Cardinal,
Doch treff' ich Dich und will den Trotz Dir brechen.“

Und der Friede wird hergestellt.

Was diesem Zuge seine kulturgeschichtliche Bedeutung giebt, ist eben der gänzliche Mangel jeder Absichtlichkeit. Die Scene ist unwesentlich für den Fortgang der Handlung, sie veranlaßt keinerlei Ausbruch eines Gefühls. Sie wird eben einfach eingefügt, weil die Ueberlieferung es verlangt, als eine Sache die sich von selbst versteht. Weit entfernt, hier Shakespeare's bessernde Hand zu sehen, wäre ich eher geneigt, daran zu erinnern, wie in Shakespeare's politischen Gemälden der Gegensatz des Mittelstandes gegen den Adel sonst nirgends hervortritt. Die Herrschaft des Gesetzes unter dem Schutze des Monarchen ist ihm offenbar eine natürliche Thatsache, die er als Motiv seiner dramatischen Handlung nicht einführt, weil sie im Bereiche seiner Erfahrung keine Conflicte hervorrief. In seinen englischen wie

in den antiken Historien bewegt der dramatische Kampf sich ausschließlich innerhalb der aristokratischen Kreise. Ehrsucht und Ehrliebe der Einzelnen, hoher Patriotismus gegen den auswärtigen Feind sind überall die treibenden Kräfte, und wo das „Volk“ ja auftritt, wird es nicht als gleichberechtigte historische Macht eingeführt. Mit der Gewalt der entfesselten Elementarkraft durchbricht es den Damm der Ordnung, um nach kurzem Toben in das alte Bette zurückzukehren. Die Betrachtung des zweiten Theils Heinrich's VI. wird Gelegenheit bieten, hierauf zurück zu kommen.

In steigender Bedeutung, in immer nachdrücklicherer, sorgfältigerer Ausführung breitet nun die Darstellung des heimischen Zwistes sich aus zwischen und über den Scenen des auswärtigen Kampfes. Das bündigste Bild der Lage entwirft Exeter, nachdem die schwache Gutmüthigkeit des Königs den Todfeinden York und Somerset mit gleicher Gewalt die Vertheidigung Frankreichs übertragen:

„Der schlichteste Verstand,
Der die Mißhelligkeit des Adels sieht,
Wie Einer stets den Andern drängt am Hof,
Und ihrer Diener heftige Parteiung,
Muß einen übeln Ausgang prophezei'n.
Schlimm ist's, wenn Kindeshand das Scepter führt,
Doch mehr, wenn Neid erzeugt gehäss'ge Irrung.
Da kommt der Umsturz, da beginnt Verwirrung.“

So geht denn Talbot zu Grunde an der elenden Eifersucht der beiden selbstsüchtigen Feldherrn — eine Entwickelung, deren dramatische Durchführung ich mit zu den besten und wahrsten Scenen rechnen möchte, welche das Stück enthält*), und nachdem Alles im feindlichen Lande verloren, verpflanzt die gewissenlose, selbstsüchtige Neigung Suffolks zu der schönen Margaretha von Anjou jenen Keim des Verderbens in die englische Erde, aus welchem der Giftbaum des unversöhnlichsten Parteikampfes nur zu bald erwachsen sollte. Denn noch

*) Alle diese Scenen zwischen York, Somerset und Lucy sind freie Erfindung des Dichters. Sie haben keinen historischen Grund als die allerdings thatsächliche Eifersucht zwischen York und Somerset. Daß vollends Talbot's Ende mit allen diesen Dingen Nichts zu schaffen hat, wurde bereits oben ausführlich gezeigt.

lebte frisch in den Herzen der rechtmäßigen Erben das Andenken an die blutige Usurpation, welche dem Hause Lancaster den Weg zum Throne gebahnt. Ansprüche, die vor dem Siegesjubel von Azincourt verstummt waren, nachdem Heinrich's IV. tiefe und entschlossene Politik ihnen die gefährliche Spitze gebrochen — sie erhoben sich, erst schüchtern und vorsichtig, als das Mißgeschick des Hauses Lancaster ein schwaches Kind auf den Thron des frühzeitig gestorbenen Helden führte. Und zum drohenden Unwetter mußte das Wölkchen werden, als die Heirath des gutmüthig schwachen Königs mit der armen, hochmüthigen Französin alle guten und schlechten Eigenschaften des englischen Volkes in furchtbarer Phalanx gegen die regierende Familie in's Feld rief: den Hochmuth des Adels neben der Freiheitsliebe des Bürgers, den Geldstolz Aller aber neben der natürlichen Abneigung gegen den Nationalfeind, auf dessen Boden das englische Blut nun ohne Frucht in Strömen geflossen war.

Die nun folgende Darstellung des Streites der beiden Rosen enthält, mit den entsprechenden Stellen des zweiten und dritten Theiles sowie Heinrich's IV. und Heinrich's V. verglichen, Widersprüche und Wiederholungen, die, wenn Shakespeare hier denn doch einmal selbstständig gearbeitet haben soll, ein selbst bei ihm nicht gewöhnliches Maß von Gleichgültigkeit gegen das Stoffliche voraus setzen. Richard II. wird Heirich's IV. Neffe genannt, während die andern Historien ihn doch sehr gut als dessen Vetter kennen. Richard von Cambridge, der Vater Yorks, hat ein Heer gegen den König gesammelt, während die entsprechende Scene in Heinrich V. ihn nur eines geheimen Mordplanes beschuldigt. Mortimer wird von König Heinrich VI. lebenslang gefangen gehalten, derselbe, den Shakespeare in seinem Heinrich IV. als den Verbündeten Owen Glendowers und den Verlobten von dessen Tochter uns vorführte. Die ganze Verhandlung endlich kommt im zweiten Theile von Heinrich VI. (Act. 2) noch einmal vor, nur unendlich bündiger, klarer, dramatischer. Mit einem Worte, wenn das Stück auch keinesweges ganz jener eigenthümlichen Anziehungskraft entbehrt, welche Drake als das beste Kriterium für Shakespeare's Autorschaft betrachtet wissen will (in den Anmerkungen zu Love's labours lost), so fällt es doch recht schwer, seine zahlreichen Rohheiten und Incongruenzen dem Verfasser Heinrich's IV. und Julius Caesar's aufzubürden: zumal schon die stofflich und zeitlich so nahe stehenden Arbeiten, welche den Titel des

zweiten und dritten Theils von Heinrich VI. führen, einen Vergleich mit diesem „Pauken- und Trompetenstück" kaum noch zulassen.

Heinrich der Sechste.

Zweiter und dritter Theil.

In diesem sogenannten zweiten und dritten Theile der mit Heinrich's Namen bezeichneten Trilogie tritt nun eine ganz neue Welt uns entgegen. Wir haben Shakespeare'schen Boden unter den Füßen. Nicht zwar, daß des Dichters Genius in der Fülle und Kraft, vor Allem in der gleichmäßigen, liebevollen Durchführung eines selbsteigenen Planes zu uns spräche, wie in Heinrich IV. und in Richard II. Es sind zwei fremde Arbeiten, an welche der jugendliche Dichter sich anlehnt, wahrscheinlich Werke seines Landsmannes Greene, bei denen Marlowe, vielleicht auch Peele geholfen. Etwa um 1590 geschrieben, wurden sie 1592 durch Shakespeare umgestaltet und zur Aufführung für das Globe-Theater schicklich gemacht, zu größtem Verdruß des alten Greene, der sich bitterlich über seinen jungen Landsmann beklagte, über den „Johannes Factotum" jenes Theaters, über die Krähe, die mit den Pfauenfedern sich schmücke. Die Klagen sind nicht ohne Grund, wenn auch nicht in dem Sinn, wie Greene sie meinte. Die Vergleichung des Shakespeare'schen Kunstwerkes mit der zum Glück erhaltenen Grundanlage, die er entlehnte, ist ein ununterbrochener Triumph des Genius über die Routine. Selbst von dem, was er beibehielt, stehen seine Scenen ab wie Sammetborten auf einem grob wollenen Mantel. Wir werden im Verlauf dieser Darstellung hierauf zurück kommen. Zunächst versuchen wir, den Plan und die Gruppirung der eben so bunten und reichhaltigen als großartig dramatischen Handlung uns anschaulich zu machen, um einen wahren und fruchtbaren Genuß der Schönheiten uns zu vermitteln, die wie Edelsteine in geringerer Fassung dem aufmerksamen Leser hier in reichster Fülle sich bieten.

Es ist der endliche Ausbruch und die blutige Entscheidung des

lange vorbereiteten Kampfes, welche die beiden Stücke uns vorführen. Nehmen wir Richard III. hinzu, so ergiebt sich ein vollkommener Parallelismus der Handlung, eine so erhabene Rechtfertigung des sittlichen Weltlaufs, wie nur je die Phantasie eines Dichters sie ahnte. „Wen Gott verderben will, den verstocket er“ — in feurigen Buchstaben lesen wir es über dem Eingange dieser großartigen Schaustellung menschlichen Frevels und göttlicher Rache, dieses Weltgerichts inmitten der Weltgeschichte. Klar und durchsichtig treten aus dem Gewirr der Ereignisse die Motive hervor und ihre naturnothwendigen Wirkungen, nirgends ist der geringste Platz gelassen für den unheimlichen sinnverwirrenden Zufall; das Schicksal hat seinen Thron aufgeschlagen in der Brust des Menschen, mit unerbittlichem Rationalismus wird die bequeme, gedankenlose Hingabe an das Dämonisch-Unverständliche des Weltlaufs gezüchtigt, wo sie sich zeigt: es ist das nationale Schicksalsdrama eines freien, denkenden und arbeitenden Volkes, das vor unserm Blick sich entrollt. So vollzieht sich im zweiten Theil von innen heraus die sittliche Selbstvernichtung des Hauses Lancaster, welche alle gefährlichsten Leidenschaften in dem Herzen der Gegner entfesselt. Die Greuel des Bürgerkampfes, der Sieg der weißen Rose im dritten Theil sind die natürliche Folge. Aber die Sieger sollen ihrer Beute nicht froh werden. Schon ist in ihren Reihen das verderbliche Ungeheuer herangewachsen, in welchem diese Zeit der entfesselten Leidenschaft und der rohen Gewaltthat ihre giftigsten Stoffe abgelagert zu haben scheint. Von den Furien gejagt vollzieht Richard das Rächeramt des Schicksals an den sämmtlichen Genossen seines Stammes und seiner Verbrechen, um dann selbst als letztes Sühnopfer in den Schlund zu stürzen vor dem Sohne einer neuen Zeit, dem besonnenen, ruhigen, festen Ahn der glorreichen Königin, von der Englands Weltmacht sich herschreibt.

Fassen wir zunächst die Momente zusammen, unter denen im ersten Theile der Trilogie das Schicksal der Lancaster'schen Herrscher der blutigen Ernte entgegen reift.

Es ist vor Allem der Character des Königs, der zu eingehender Betrachtung auffordert. Nicht nur bildet er den, wenn auch passiven, so doch, um so zu sagen, architektonisch maßgebenden Mittelpunkt des Stückes. Es ist dieses Gegenbild des starkmüthigen Siegers von Azincourt von dem Dichter mit einer genialen Feinheit der Beobachtung und mit einer sorgfältigen Plastik des Details ausgeführt wor-

den, welche hier, im Beginn seiner Laufbahn, in jedem Zuge den Erforscher der Herzen, den Meister tiefsinniger und wahrer Characteristik nicht nur ahnen, sondern deutlich erkennen lassen.

Von seinem herrlichen Vater hat Heinrich VI. die redliche Biederkeit seines wohlwollenden Herzens geerbt, und einen klaren, durchdringenden Verstand — beides in hinreichendem Maße, um ihn gegen jede Vergleichung mit jenem unsittlichen Schwächlinge zu schützen, über welchen hinweg der erste Lancaster den bekannten Weg der Macht zum Recht sich gebahnt hatte. Wahre Frömmigkeit, ungeheuchelte Menschenliebe und ein feines Gefühl für das Schöne und Erhabene lassen ihn unter den trotzigen, in Waffen klirrenden Gestalten seiner Umgebung wie ein Bild aus einer andern Welt erscheinen, wie eine Frühlingsblume unter Nesseln und Dornen. Mit Unmuth wird seine feurige Gemahlin nach der ersten Bekanntschaft gewahr, daß

„All sein Sinn steht nur nach Frömmigkeit,
Ave Marie am Rosenkranz zu zählen:
Ihm sind Propheten und Apostel Kämpfer,
Und seine Waffen heil'ge Bibelsprüche,
Sein Zimmer seine Rennbahn, seine Liebsten
Kanonisirter Heil'gen eh'rne Bilder."

Aber es fehlt viel, daß diese Frömmigkeit in den schwachsinnigen, herzlosen Formendienst ausgeartet wäre, welchen das leidenschaftliche Weib so gern ihm vorwürfe. Ein tiefes, wahrhaftes Rechtsgefühl, das wahre Lebensblut dieses Characters, giebt jenen Formen die ächte Weihe einer sittlichen Lebensgewalt. Wie ein Alp lastet auf ihm der Gedanke an den blutbefleckten Ursprung seines Anspruchs an die Krone.

„Hast Du nie gehört," erwiedert er dem drängenden Clifford,
„Daß schlecht Erworbnes immer schlecht gerieth?
Und war es immer glücklich für den Sohn,
Deß Vater in die Hölle sich gekargt?
Ich lasse meine tugendhaften Thaten
Dem Sohn zurück: und hätte doch mein Vater
Mir auch nicht mehr gelassen!"

Es sind das keine müßigen Worte. Sie werden zur That, sobald der bestimmende Einfluß seiner Umgebungen den König einen Augenblick freiläßt. Es kostet gar wenig Mühe, ihn zur Entsagung zu

stimmen. Dem wilden Ansturm seiner Anhänger im Parlament tritt er abwehrend entgegen:

„Fern ist von meinem Herzen der Gedanke,
Ein Schlachthaus aus dem Parlament zu machen.“

Sein Gebet am Sterbelager des ruchlosen Winchester, des in Gewissensqualen verschiedenen Mörders, spricht mit der milden Gewalt ächt evangelischen Sinnes zum Herzen. Es ist die berühmte Scene, da nach der Ermordung Glosters, des einsamen Ehrenmannes unter gewissenlosen Ehrgeizigen, der felsenherzige Priester von der Rache des Himmels ereilt wird*). Der König besucht den unter Todesqualen sich Windenden. Der Cardinal, schon irre, glaubt den Tod zu sehen, der Rechenschaft fordert für das Leben des vergifteten Verwandten:

„Bringt zum Verhör mich!“ ruft er, „wenn ihr immer wollt.
Er starb in seinem Bett: wo sollt' er sterben?
Kann ich zum Leben einen Menschen zwingen?
O foltert mich nicht mehr! Ich will bekennen —
Nochmal lebendig? — Zeigt mir, wo er ist,
Ich gebe tausend Pfund, um ihn zu sehn.
Er hat keine Augen. Sie sind blind von Staub. —
Kämmt nieder doch sein Haar: seht! seht! es starrt,
Leimruthen gleich fängt's meiner Seele Flügel!
Gebt mir zu trinken, heißt den Apotheker
Das starke Gift mir bringen, das ich kaufte.“

Da schafft die tiefbewegte Seele des Königs in den schlichten, tief empfundenen Worten sich Luft:

O Du, der Himmel ewiger Beweger,
Wirf einen Gnadenblick auf diesen Wurm,

*) Shakespeare entnahm den Grundton dieser gewaltigsten Scene des Stückes dem Bericht des Holinshed und vielleicht des Hall. Beide schildern in starken Farben den Tod des hochmüthigen, reichen, weltlich gesinnten Priesters, den seine Schätze vor dem Tage des Gerichts nicht schützen. Aber die Selbstanklage wegen des Mordes ist des Dichters frei erfundener Zusatz — sie schließt eben die Handlung ab und steigert die Wirkung zum höchsten dramatischen Effect. Vielleicht hat übrigens Courtenay nicht ganz Unrecht, wenn er hiebei bemerkt: „Ich vermuthe, daß die Darstellung eines reichen, hochmüthigen und gewissenlosen Cardinals am Hofe der Tochter Anna Boleyn's ein beliebter Gegenstand war.“

O scheuch' den dreist geschäft'gen Feind hinweg,
Der seine Seele stark belagert hält,
Und rein'ge seine Seele von Verzweiflung!"

In diesem milden, reinen Gemüthe gewinnt denn auch die Freude am Schönen, in Natur und Menschenleben, einen unendlich weichern Ausdruck, als die gesammte kriegerische und politische Umgebung ihn mitfühlen und verstehen mag. Es ist ihm eigen, von jedem starken Eindruck sich zur Betrachtung zu wenden, nicht zur That. Die Jagdlust selbst stimmt ihn zum Nachdenken über göttliche Allmacht und menschliches Streben:

„Wie Gott doch wirkt in seinen Kreaturen!
Ja, Mensch und Vogel schwingen gern sich hoch!"

Das sind seine Worte, als Glosters Falke es den andern zuvor thut. Es ist ein ächt Shakespeare'scher Zug, daß derselbe Umstand, der den König hier zu frommen Gefühlen anregt, für die Parteimänner seiner Umgebung sofort Anlaß zu giftigem Hader wird. Die Schöpfung ist nun einmal der Spiegel, aus dem unser eigenes Bild uns anblickt.

Mit besonderer Liebe und Sehnsucht verweilt der König auf der Vorstellung idyllischen, einfachen Stilllebens, dessen Genuß ein neidisches Schicksal ihm versagte. Es macht einen wunderbaren Eindruck, wie er, auf dem Schlachtfelde von Towton, durch Clifford und Margaretha weggescholten aus dem Männerkampf, Bilder friedlicher Ruhe sich entwirft, der Kämpfe des Ehrgeizes recht von Herzen müde:

„Giebt nicht der Hagedorn einen süßern Schatten
Dem Schäfer, der die fromme Heerd' erblickt,
Als wie ein reich gestickter Baldachin
Dem König, der Verrath der Bürger fürchtet?"

Freilich kann alle diese Unschuld und Herzensgüte nicht bestehen vor jenem harten, aber unabänderlichen Gesetze des Lebens, das unser Urtheil uns spricht, nicht nach dem, was wir möchten und wünschten, sondern nach dem, was wir wollten und thaten. Anlage, Ausbildung und Verhältnisse machten Heinrich VI. zu einem jener Märtyrer des angebornen Lebensberufs, die wir bejammern, wenn das Schicksal ihre Wiege mit einer Krone schmückte, während wir in tausend anderen Fällen Nichts für sie übrig haben, als hochmüthige Ermahnungen und trostlose Moral. — Weder die Bildung fehlt ihm, welche die Regierung erfordert, noch der klare Verstand. Durchschaut er doch von vorne herein ganz vortrefflich das Getreibe der feindseligen Par-

teien! Selbst seine angebetete Gemahlin vermag ihn nicht lange zu täuschen! Aber wenn die Einsicht nun den Entschluß gebähren soll, wenn der electrische Funke des Willens Ordnung und Folge bringen soll in das Chaos der Gedanken und der Gefühle — dann bricht der betrachtende und zartfühlende König zusammen vor Menschen, die er übersieht, vor Verhältnissen, die er verachtet. Es ist Hamlet ohne das Gelüste der That, ohne die selbstgefällige Freude an den Fechterkünsten des Geistes, aber ausgestattet mit der ganzen Gemüthstiefe und der reichen Bildung, welche den dänischen Prinzen schmücken. Kein Widerstand ist so unbedeutend, keine Speculation auf unzeitige Gefühls-Weichheit so plump, die hier nicht hoffen dürfte, zu reussiren. Vom Gauner von Handwerk bis herauf zum Cardinal und zur Königin giebt es keinen Gewinnsüchtigen, keinen Ehrgeizigen, der dieses Schäfchen nicht zu scheren hoffte. Die ganze Scene, in welcher Gloster den lahmen Simpcox kurirt, scheint recht eigens eingeschoben, um neben des Protectors rücksichtsloser Gradheit diese gefühlsselige Leichtgläubigkeit des frommen Königs ins unzweifelhafteste Licht zu setzen. Sie giebt gleichzeitig einen trefflichen Maßstab für jene Ehrfurcht vor kirchlicher Frömmigkeit, die bei Shakespeare so oft und nachdrücklich hervortritt und die man, je nach Neigung und Parteirücksicht, vielfach gedeutet hat. Es ist wahr, Shakespeare behandelt Einsiedler und Klosterbrüder mehrfach mit Wohlwollen, wenn nicht mit Vorliebe, fast wie Lessing seine Juden und wir wollen uns nicht wundern, wenn die Leute, gegen welche Lessing seinen „Judas Ischarioth den Zweiten" schrieb, ihn deshalb des heimlichen Katholicismus beschuldigen. Es giebt eben eine Weltanschauung, in welcher neben der eigenen Ueberzeugung, resp. dem eigenen Vorurtheil Nichts weiter Platz hat, als Haß gegen jede abweichende Meinung. Von diesem Standpunkte aus wird der Christ an seinem Haß gegen den Juden erkannt, der Protestant legitimirt sich durch Polemik gegen Katholiken, der Loyale durch Verdächtigung und Verfolgung jeder freisinnigen Richtung. Aufrichtig gestanden: unter den tausendfältigen über Shakespeare abgegebenen Meinungen würden wir die Anklagen von dieser Seite her höchst ungern vermissen. Sie überheben den Verehrer des Dichters fast der Mühe, daran zu erinnern, daß er die herrliche Gestalt des Pater Lorenzo schuf, zu einer Zeit, als man katholische Priester in England lebendig verbrannte — ein Umstand, den wir so wenig übersehen möchten, als man bei Beurtheilung des Nathan je vergessen sollte,

daß Lessing ihn nicht in dem heutigen Berlin schrieb, sondern in Tagen, da ein Schlözer sich nicht scheute, eine ganz besondere Beanlagung für Straßenraub den Juden öffentlich vorzuwerfen. Shakespeare behandelt die sinnlich ergreifenden Formen des katholischen Gottesdienstes, die Verehrung der Heiligen, die Seelenmessen, die Reliquien-Verehrung nicht anders als den Glauben seines Zeitalters an Gespenster und Hexen. Er ehrt jede persönliche Ueberzeugung in ihrer Sphäre und läßt vor Allem keines jener Symbole sich entgehen, in welchen das Denken und Empfinden ganzer Jahrhunderte und zahlloser Geschlechter mit der unmittelbaren Gewalt der sinnlichen Erscheinung zu uns spricht. Nur daß diese ganze Maschinerie das freie Walten des Geistes nicht hemme, welches seine poetischen Schöpfungen vor dem Auge des gründlichen Lesers organisch und lebendig heranwachsen läßt mit der sichern Nothwendigkeit eines Naturprozesses! Daß seine Gespenster es sich nicht herausnehmen, die Kette von Ursache und Wirkung in der sittlichen Weltordnung zu brechen, daß seine Priester das ächt protestantische Gefühl der freien Selbstbestimmung und der vollen Verantwortlichkeit ihm nirgends verwirren, daß die poetischen Symbole aus dem Zauberlande der Phantasie, wo sie zu Hause und berechtigt sind, keinen Einbruch wagen in das innerste Heiligthum des Characters, der vollkommen frei sein Schicksal gestaltet! Daher denn auch jener eiskalte, unerbittliche Rationalismus, überall wo es gilt, dem Uebergreifen des religiösen Gefühls in das Gebiet des Verstandes zu begegnen. So spottet Percy's gerader, männlicher Sinn alle Teufel hinweg, welche der phantastische Walliser beschwört; für die geistlichen Räthe des frommen Heinrich's V. „giebt es keine Wunder," des gutmüthigen Heinrich's VI. andächtiger Glaube wird zum Gespötte der niedrigsten Gauner, natürlich, ohne daß solche Erfahrungen ihn irgend erschütterten. Ganz in demselben Sinne wird später das Gottesurtheil behandelt, jener volksthümlichste Rest alt-heidnischen Aberglaubens, der, durch die Jahrhunderte und die Kirche geheiligt, erst mit der gesammten Rechtsanschauung des Mittelalters zu Grabe ging. Es ist gar ergötzlich zu lesen, wie die bösen Geister aus den Flaschen der allzu freundschaftlichen Nachbarn gegen den durstigen Horner die Rolle der Vorsehung übernehmen. „Danke Gott, Gesell, und dem guten Wein in Deines Meisters Kopf," sagt York zu dem sieghaften Lehrjungen. Der König aber ist höchlich erbaut von dem göttlichen Strafgericht gegen den lallenden Trunkenbold:

„Schafft den Verräther weg aus unsern Augen,
Denn seine Schuld beweiset uns sein Tod,
Und offenbart hat der gerechte Gott
Die Treu' und Unschuld dieses armen Menschen,
Den widerrechtlich er zu morden dachte." *)

Dieses Gefühlsleben nun, liebenswürdig und ehrwürdig wie es überall sich kund giebt, wo die Verhältnisse Entsagung und Duldung zur Pflicht machen: den König, das Parteihaupt, den Erben und Vertreter der Großthaten, aber auch der Verantwortlichkeit eines kühnen Heldengeschlechts macht es zum Märtyrer seines Berufs, zu einem Fluch seiner Familie und seines Volkes. Wir haben es schon früher als einen ganz besonderen Vorzug des vielseitigen, englischen Dramatikers gerühmt, daß er wie kaum ein Anderer das bedeutungsvolle Verhältniß der individuellen Moral zur politischen erfaßt hat, daß ihm der Mensch über dem Staatsmann, und wiederum der Staatsmann über dem Menschen nicht so leicht verloren geht, wie wir es von den größten Dichtern unseres Volkes leider gewöhnt sind. Wie nahe lag hier die Versuchung, Heinrich auf der einen Seite zum elenden Schwächling herabzudrücken, auf der anderen Seite ihn zum vorwurfsfreien Märtyrer zu idealisiren; in dem einen Falle durch Gleichgültigkeit gegen den Leidenden, in dem anderen durch den Abscheu gegen eine ungerechte Weltordnung die tragische Wirkung zu vernich-

*) Uebrigens steht Shakespeare hier mit seiner unbefangenen Ansicht von der Sache durchaus nicht allein. Er fand bei seinem Chronisten (Holinshed) die nachfolgende Erzählung des Vorganges:

„In demselben Jahr (1446) wurde ein Waffenschmied durch seinen Burschen des Verraths angeklagt, zu deß Beweis man ihnen einen Waffentag in Smithfield anberaumte. Da wurde denn der besagte Waffenschmied besiegt und erschlagen, aber zufolge seiner eigenen Thorheit. Denn an dem Morgen, als er frisch und nüchtern auf dem Platz sich einstellen sollte, kamen seine Nachbarn und gaben ihm Wein und Branntwein, so übermäßig, daß er betrunken wurde und taumelte, und so wurde er ohne Schuld erschlagen. Der falsche Diener lebte nicht lange ungestraft; denn da man ihn bald darauf vor den Assisen eines Verbrechens schuldig fand, wurde er gehängt zu werden verurtheilt, und so geschah ihm zu Tyburn."

Die Verbindung dieser Geschichte mit den Händeln der Adelsparteien ist freie Erfindung des Dichters. Sehr auffallend bleibt es immer, daß der offenbar durch den guten Wein seiner Nachbarn besiegte Meister plötzlich seine „Verrätherei" bekennt!

ten. Es ist wahrhaft bewundernswürdig, wie der noch jugendliche Dichter hier den höchsten Anforderungen der philosophischen Kritik genügt, indem er, wahrlich ohne dramaturgische Studien, ganz einfach ein fremdes Stück für den Gebrauch seines Theaters zurecht korrigirt. Es sind zwei derselben Quelle entspringende aber fortwährend sich kreuzende Entwickelungsreihen, aus denen Heinrich's VI. Character sich aufbaut, wie sein Schicksal. Wie in seinen Empfindungen und Betrachtungen das Schöne und Wahre zu einer Welt harmonischer, erfreulicher Gestalten sich verbindet, so reiht sich in seinem Handeln Fehler an Fehler, in seinen Schicksalen Unglück an Unglück, und selbst die Quelle des unheilbaren Uebels, die der Schuld, wird endlich geöffnet: denn es fehlt ihm der gewaltige Hebel, welcher allein den inneren Menschen und seine äußere Erscheinung zu einem organischen Ganzen verbindet, der entschlossene Wille, der Mittelpunkt aller Persönlichkeit. Seine Empfindungen sind sein und seine Gedanken, nicht seine Thaten. Von vorn herein ist er das Werkzeug in den Händen der unheiligen, aber entschlossenen Selbstsucht. Das Werkzeug aber darf sich nicht beklagen, wenn man es nach dem Gebrauch eben als Werkzeug behandelt. So steht er denn willenlos da, zwischen der Schicksalsbraut, der Eumenide seines dem Verderben geweihten Hauses, zwischen Suffolk, dem glänzenden, genußsüchtigen, ebenso verwegenen als begehrlichen Höfling, und Winchester, dem Typus des ehrgeizigen, durch und durch verweltlichten Priesters. Wohl erkennt er die redliche Gesinnung, die starre, unbeugsame Tugend des Lord Protectors, des biedern Gloster. Aber wo hätten je Priester, Weiber und Höflinge nicht obgesiegt über den Bund der gutmüthigen Schwäche und der den Weltlauf verachtenden Rechtlichkeit? Mit kindlichen Freudenthränen empfängt der König die schöne Französin, deren Hand ihn von vorn herein den Rest der Eroberungen seines Vaters kostet und, was schlimmer, die Zuneigung des Adels und des Bürgerstandes. Blind wie der Ehemann in der Komödie gegen das, was Jedermann sonst nur zu deutlich sieht, ohne die Fähigkeit eines Entschlusses, wo er das verderbliche Spiel der Kabale durchschaut, hat er Nichts als rührende Klagen für das Unglück des Oheims, dessen einziges Verbrechen seine Redlichkeit ist. Den Ränke schmiedenden Feinden Gloster's entgegnet er trefflich:

„Soll ich nach Gewissen reden?
So rein ist Oheim Gloster, auf Verrath

An uns'rer fürstlichen Person zu sinnen,
Als eine sanfte Taub', ein säugend Lamm;
Der Herzog ist zu tugendsam und mild,
Er träumt kein Arg und sucht nicht mein Verderben."

Aber als der Verrath nun sein Opfer ergreift, als in offenem Parlament der einzige, redliche Freund ihm entrissen wird, angeklagt und geschmäht von Schurken, „von dem wüthenden Priester mit dem roth funkelnden Blick, von dem düstern Suffolk, dem mürrischen York, der nach dem Monde greift," von dem hämischen Buckingham und von Margaretha vor Allem, der unversöhnlichen Megäre: da bleibt der König ein stummer, unthätiger Zuschauer der Schmach, bis sie vollbracht ist, unthätig, aber nicht unfühlend. Kaum ist der Angeklagte abgeführt, für den er kein Wort des Trostes, des Schutzes fand, so ergießt die „schöne Seele" sich in den rührendsten Klagen:

„Gram ertränkt mein Herz,
Und seine Fluth ergießt sich in die Augen. —
Ach, Oheim Humphrey! Dein Gesicht enthält
Den Abriß aller Ehr' und Biederkeit,
Und noch, Du Guter, soll die Stunde kommen,
Wo ich Dich falsch erprobt und Dir mißtraut.
Welch finstrer Stern beneidet jetzt Dein Glück,
Daß diese großen Lords und mein Gemahl
Dein harmlos Leben zu verderben trachten!"

Freilich können Klagen den Freund nicht erretten, welchen die Schwäche schmählich im Stiche ließ. Wie Hamlet Alles, was ihm nahe kommt, ins Verderben stürzt, weil der Muth ihm fehlt, das eine, nothwendige Opfer rechtzeitig zu bringen, so wird hier die Schwäche des Herrschers zu einem unendlich schlimmern Fluche für ihn und das Land, als die tyrannischste Härte mit Kraft und Klugheit gepaart es je hätte sein können. Es ist eine alte Lehre, daß in politischen Dingen, sagen wir überhaupt im thatsächlichen Leben, Fehler sich schlimmer strafen als Verbrechen. Ja noch mehr, das Verbrechen ist, wenn nicht ihre Quelle, so doch ihre fast unausbleibliche Wirkung. Ganz vergeblich verharrt der fromme König mitten im Kampfe der Leidenschaften, die um ihn toben, in der idyllischen Stimmung der „schönen Seele". Nicht einmal sein einziges Kleinod, die Reinheit des Herzens, kann er bewahren, nachdem er seine Hände lange genug über den Unthaten der Anderen in Unschuld gewaschen. Es kommt die Stunde, da er meineidig wird

und werden muß, vor lauter Gewissenhaftigkeit und Herzensgüte. Wer das Unmögliche verspricht, wird auch das Mögliche nicht leisten, die Logik der Geschichte rechnet nach Thaten, nicht nach erhabenen oder schmelzenden Gefühlen und nach geistreichen Worten. Es ist nicht Tücke des Schicksals, es ist das immanente Gesetz des vernünftigen und nothwendigen Weltlaufs, dem der weichherzige Idealist zum Opfer fällt. Nicht mit sentimentaler Trauer verweilt der Dichter bei dem „Loose des Schönen auf der Erde", noch weniger mit der starren Gleichgültigkeit des abstracten Denkers. Es ist sein schönes Vorrecht, dem Einzelnen gerecht zu werden, ohne das Ganze zu opfern, die wärmste Theilnahme für den leidenden Menschen mit entschlossenster Anerkennung und Durchführung des thatsächlichen Lebensgesetzes mild zu versöhnen.

Zunächst dem Könige steht nun Gloster, sein Oheim, ein Opfer unpraktischer Tugend, wie er, aber aus anderen Gründen. Nicht an Schwäche, noch an mangelnder Einsicht, vielmehr an der starren festen Zuversicht des guten Gewissens geht hier das redlichste Wollen zu Grunde. Er würde siegen, mit einem kleinen Zusatze von seines Vaters kalt berechnender, rücksichtslos zugreifender Selbstsucht, oder mit einem Anflug von der genialen, schöpferischen Heldenkraft seines Bruders. So aber bleibt er der beschränkte Ehrenmann, welcher Außergewöhnliches leisten soll mit gewöhnlichen Mitteln. Das „Thue Recht, scheue Niemand" mag die Ehre retten und den Segen des guten Gewissens; wer den Erfolg von ihm erwartet, der huldigt leider einem eben so schädlichen, als glänzenden Aberglauben. Der klare, ruhige Muth, mit welchem Shakespeare diese harte Wahrheit hier und sonst oft zur Anschauung bringt, ohne die Bitterkeit welt-schmerzlicher Verzweiflungs-Poesie, aber auch ohne das mindeste Zugeständniß an die Einbildungen eines hoffnungsseligen, im Grunde sehr selbstsüchtigen Optimismus: er ist einer der unterscheidendsten Züge seines stolzen, männlichen Genius. Es liegt hier wohl der hauptsächliche Grund jener Herbigkeit, welche den Genuß des Dichters der Jugend und den Frauen, so wie frauenhaften Männern nicht selten verkümmert, während der thatkräftige, vom Leben geschüttelte Mann ihre stärkende, gesunde Wirkung mit jeder neuen Erfahrung, mit jedem Fortschritt in Denken und Erkenntniß lebhafter fühlt.

So zeigt uns der Dichter denn einen schwächlichen Idealisten und einen unpractischen Ehrenmann als die Vertreter und natürlichen

Vertheidiger einer Ordnung der Dinge, die von vorn herein auf die Ueberlegenheit genialer Kraft über formelles Recht sich gründete. Es wird sich von nun an darum handeln, in dem chaotischen Andrang der feindseligen Gewalten, welche den Spruch des Schicksals an den Enkeln des klugen und glücklichen Usurpators vollziehen, das unerbittliche Gesetz einer nothwendigen Entwickelung zu erkennen, der hohen, poetischen Schönheiten inne zu werden, in welchen hier die Entfaltung einer fast geschichtlich gegebenen Reihe von Thatsachen mit den kühnsten und glücklichsten Schöpfungen des frei waltenden Dichtergeistes wetteifert.

Ganz augenscheinlich zerfällt die Masse der in einander eingreifenden Ereignisse in zwei, um je ein beherrschendes Interesse sich sammelnde Gruppen: Die ersten drei Akte des zweiten Theils schildern die Thorheiten und Verbrechen, durch welche der Untergang des Hauses Lancaster zu einer sittlichen und politischen Nothwendigkeit wird, im vierten Akte beginnt der unvermeidliche Entscheidungskampf mit dem blutigen Vorspiel des Volksaufruhrs, um dann in den Scenen des zweiten Theils in rascher Steigerung seine furchtbarsten Schrecken zu entfalten. Der Triumph des Hauses York macht den Beschluß, jedoch nicht ohne durch ernste, inhaltschwere Züge auf die so furchtbare als gerechte und heilsame Lösung vorzubereiten, welche dann in Richard III. die lange Kette von Schuld und Sühne zu schließen bestimmt ist.

In Heinrich IV. hatte Kraft, Klugheit, politische Nothwendigkeit über das Recht triumphirt. Der Character und die Leistungen seines Sohnes waren gleich geeignet, den bösen Flecken auf dem Ehrenschild seines Hauses verschwinden zu machen, der neuen Dynastie in den stolzesten Erinnerungen des Volkes ihren sichersten Halt zu gewähren. Aber schon sein früher Tod, dann die Erhebung des französischen Volkes, der Verlust fast aller Eroberungen, mußten das so glänzend begonnene Werk in seinen Grundvesten erschüttern: wie nun gar, wenn der Character des Nachfolgers keiner Anforderung der Sachlage entsprach, und wenn zu alle dem eine feindliche Verkettung von Umständen die in der Sache liegenden Gefahren bis zur Hoffnungslosigkeit anwachsen ließ! — Mit dem Eintritt dieser verhängnißvollen Wendung beginnt das vorliegende Stück. Die von Suffolk in selbstsüchtigster Weise herbeigeführte Vermählung des Königs kostet England den Rest seiner Eroberungen, beleidigt gleichzeitig das nationale Ehr-

gefühl und die kaufmännisch-practische Klugheit des Volkes,*) und was das Schlimmste: überliefert das Schicksal des Königs und seines Hauses in die Hände eines eben so ehrgeizigen, ränkevollen, dämonisch-leidenschaftlichen, als schönen und geistig begabten Weibes. Es ist mehrfach bemerkt worden, daß gerade in den Jugendstücken des Dichters die weiblichen Charactere in dunkeln, fast an die Satire streifenden Tönen gehalten sind, während seine weiblichen Ideal-Gestalten fast ausnahmlos den Dichtungen seiner reiferen Jahre angehören. Man hat diese Thatsache mit den bekannten mythischen Ueberlieferungen von des Dichters Jugend in Zusammenhang gebracht und in den poetischen Invectiven gegen das ganze Geschlecht eine Art Rache für eignes Unglück gesehen. Die Frauen in Heinrich VI. behaupten eine hervorragende Stelle unter den Belegen für diese Ansicht. In der That concentriren sich alle verwirrenden, zerstörenden Elemente von vorn herein in jenen beiden Mannweibern, den Furien des Lancasterschen Hauses, beide aus dem Stoffe geformt, aus dem später der vollendete Dichter die Lady Macbeth schuf, nur daß in der Jugendarbeit Alles schärfer, schneidender, weniger vermittelt zur Wirkung kommt.

Im Vordergrunde steht die Gestalt der Königin, der französischen Margaretha. Ausgerüstet mit allen gefährlichsten Waffen ihres Geschlechts betritt sie den englischen Boden. Der König staunt beim ersten Anblick der lieblichen Züge, die ihm eine Welt versprechen „von irdischem Heil für seine Seele", seine Freudenthränen fließen bei der anmuthigen und bescheidenen Anrede „der schönsten Braut, die je ein Fürst empfing" — aber die Augen des biedern Gloster umfloren sich, als er die Bedingungen des Kaufpreises liest, um welchen dieser französische Edelstein der Krone Englands eingefügt wird, und wie sehr sie

*) Shakespeare folgte hier der durch alle Chroniken sich hindurchziehenden volksthümlichen Tradition, welche die ungünstigen Bedingungen des Ehevertrages auf Suffolk's Rechnung schrieb und ihn, mit der Königin, für die elende auswärtige Politik Heinrich's VI. verantwortlich machte. Für die Abschätzung seines Antheils an diesen Dingen, so wie seines Verhältnisses zur Königin, giebt übrigens die Geschichte nur ganz allgemeine Anhaltepunkte. Lingard macht darauf aufmersam, daß Suffolk jener Brautwerbung sich anfangs weigerte, daß er sie nur übernahm, nachdem ihm der König jeden dabei etwa begangenen Fehler im Voraus verziehen und daß er sich gegen die Herausgabe von Anjou und Maine anfangs gesträubt habe.

Grund dazu haben, weiß die junge Königin besser, als ihre schlimmsten Gegner es ahnen. Denn von vorn herein ist es Nichts und kann es Nichts werden mit jener „Liebeseintracht“, deren seliger Vorahnung das Dankgebet des Königs entströmt. Mit einem Meineide tritt das dämonische Weib in den Kreis der Familie, zu deren Rachegöttin das Schicksal sie erlesen. Ihr Herz hängt an Suffolk, dem glühenden, ritterlichen Freiwerber, als sie dem König schwört, und es liegt weder in ihrem Character, irgend eine Neigung der Pflicht zu opfern, noch in des Königs Art, ihr dies Opfer erleichtern zu können. Sie verachtet recht von Herzen den Bücherkönig, für dessen reines Kindes-Gemüth sie keinen Maßstab besitzt, dessen Schwäche ihre eigenen hochfahrenden Pläne bei jeder Gelegenheit im Stiche läßt, und nur zu bald erblicken wir sie im Mittelpunkt eines Gewebes ruchloser Ränke, als das Gefäß, in welchem aller Giftstoff dieser durch rücksichtslose Selbstsucht unterwühlten und entwürdigten Aristokratie sich sammelt. In ganz richtigem Instinct reichen York und seine Freunde, die Todfeinde ihres Hauses, ihr bereitwillig die Hand zum Bunde, als es gilt, die einzige, feste Säule des wankenden Thrones, den redlichen Gloster zu stürzen: Hofadel und Pfaffen vereinigen sich mit dem Erbfeinde zum Verderben des kurzsichtigen Patrioten, der, auf sein gutes Gewissen vertrauend, unbekümmert seinen Weg geht, und wie billig giebt weibliche Eitelkeit und Eifersucht Signal und Gelegenheit zu dem in den Herzen der Männer längst vorbereiteten Kampfe. Das Zusammentreffen der beiden leidenschaftlichen Weiber zeichnet der Dichter ebenso wahr und gewaltig als hart und unbeirrt durch Rücksichten modern-galanter Sentimentalität. Man glaubt jene furchtbaren, dämonischen Weibergestalten der griechischen Tragödie vor sich zu sehen, eine Klytämnestra, Phädra, Medea, wie denn auch die hier mehrmals sich wiederholenden entsetzlichen Fluchscenen durchaus an die Antike erinnern und — an die fessellose, durch den Firniß gesellschaftlicher Formen nicht übertünchte Natur. Das Weib ist eben das beweglichere Element: einmal der schützenden Sitte entflohen, ist es zu jedem Aeußersten leichter bereit, als die gröbere, aber consistentere Natur des Mannes. Ich halte es weder für Zufall noch für einen Verstoß des Dichters gegen die Wahrheit, daß der Streit der beiden Damen von vorn herein maßlosere, gehässigere Formen annimmt, als selbst die rücksichtsloseste Wuth des abgehärteten Cardinals.

Wohl mag man der Königin es glauben, wenn sie gegen Suffolk herausfährt:

„Mich kränken halb so sehr nicht all die Lords
Als des Protectors Weib, die stolze Dame.
Sie fährt herum am Hof mit Schaaren Frau'n
Wie eines Kaisers mehr, als Herzogs Weib.
Ein Fremder hält sie für die Königin,
Sie trägt am Leib die Einkünft' eines Herzogs,
Und unsrer Armuth spottet sie im Herzen."

Sie sind beide gut angekommen, die Stammhalter Lancaster's, der fromme König mit der hochfahrenden Französin, die „das Pferd der Leidenschaft zu Tode hetzt, wie der beritten gemachte Bettler" und der alte ehrenfeste Gloster mit seiner „Herzenslene", die über die kopflosen Rümpfe der Pairs den Weg zum Thron sich bahnen möchte. Als die leidenschaftlichere und ungünstiger gestellte wird die Herzogin zuerst ein Opfer ihrer Thorheit. Der plumpe Betrug der Hexenscene (beiläufig ein recht schlagendes Beispiel für die Art, in der Shakespeare die Maschinerie des Uebernatürlichen in Bewegung setzt), lieferte sie in die Hände ihrer Feinde*). Ihre Demüthigung beugt ihren starren Sinn so wenig als sie die antike Tugend des Herzogs erschüttert und — im Stande ist, ihn Vorsicht zu lehren. Und doch war er mehr als genugsam gewarnt. In unverhüllter Gestalt hatte die Gesinnung der verbundenen Feinde sich Luft gemacht bei der Berathung über die Absendung des Statthalters nach Frankreich — in jener dritten Scene des ersten Acts, welche, dem alten Stücke entnommen, durch einen kleinen, unscheinbaren Zug auf Shakespeare's eigenthümliche Weise ein belehrendes Licht wirft. Der König und

---

*) Diese Scenen sind für die Würdigung des Stückes um so wichtiger, als sie ganz auf Rechnung des Dichters kommen. — In Wirklichkeit fand die Verurtheilung Eleonorens drei Jahre vor Ankunft der Königin in England statt; die beiden Frauen traten sich also nie gegenüber. Als eine Sorglosigkeit Shakespeare's in Ausführung der so herrlich erfundenen Partie ist wohl mit Recht Yorks Theilnahme an der Entdeckung der Zauberintrigue bemerkt worden. Sie widerspricht dem Vorsatze des Herzogs, den er, seine Pläne entwickelnd, so eben aussprach:

„Drum will ich die Partei der Nevils nehmen
Und Liebes thun dem stolzen Herzog Humphrey!"

die Lords sind im Gespräch. Durch eine scharfe Bemerkung gegen das Vordrängen der Königin bei Staatsgeschäften entfesselt Gloster den lange verhaltenen Groll ihres Günstlings. Suffolk bricht in einen Strom von Anklagen und Schmähungen aus, der Cardinal, Somerset und Buckingham stehen ihm zur Seite, und Gloster — entfernt sich, ohne auch nur ein Wort zu erwiedern. Damit hat es in Greene's Stück sein Bewenden. Der Dichter fühlte vielleicht, daß jede Entgegnung hier weiter führen mußte, als der Plan seines Stückes es zuließ, längere Gegenwart des Geschmähten war eben so unmöglich; so läßt er ihn denn einfach das Feld räumen. Möge er selbst zusehen, wie er den Character des unschuldig gekränkten und durchaus nicht furchtsamen Ehrenmannes dabei behauptet. Nicht so Shakespeare. Seine Stücke sind angefüllt mit phantastischen Unwahrscheinlichkeiten im äußern Lauf der Dinge, sie sind nicht frei von historischen und geographischen Schnitzern — aber man versuche es, eine einigermaßen bedeutende Wendung der Handlung, ein Wort, einen Entschluß in ihnen zu finden, die garnicht oder falsch motivirt werden, und man wird sich leicht überzeugen, wo die zauberhafte Anziehungskraft seiner Dramen für denkende Leser verborgen liegt. Hier geht Gloster ruhig ab, wie bei Greene. Aber als er wiederkehrt, beginnt er mit den Worten:

„Nun Lords, da meine Galle sich gekühlt
Durch einen Gang um dieses Viereck hier,
Komm' ich, von Staatsgeschäften hier zu reden.
Anlangend Eure häm'schen, falschen Rügen,
Beweist sie, und ich stehe dem Gesetz.
Doch Gott soll meiner Seele gnädig sein,
Wie ich mein Land und meinen König liebe.“

So ist Alles einfach und natürlich, ja das auffallende Benehmen erweist sich als nothwendige Consequenz eines ruhigen, an Selbstbeherrschung gewöhnten Characters, und aus dem Fehler des mittelmäßigen Dichters wird ein schöner, wahrer Zug in dem Gemälde des Meisters. Es ist das eine von den „Pfauenfedern“, über die der von Shakespeare „geplünderte“ Greene sich so ungebehrdig vernehmen ließ.

Das wüste Spiel dieser Ränke eines gewissenlosen, ungezügelten Ehrgeizes gipfelt nun in der schmählichen Ermordung des wackern

Herzogs*), eine Scene, die in wahrem, erschütterndem Pathos und meisterhafter Characteristik an die besten und berühmtesten Leistungen des Dichters erinnert: man verweile nun auf dem Benehmen des unthätigen, tief betrübt zuschauenden Königs, oder auf Suffolks und Margaretha's triumphirender Frechheit, oder endlich auf dem Donner der rächenden Vergeltung, der in Warwicks pathetischen Worten über die Schuldigen herein bricht**). Viel schwächer und wesentlich dem alten Stücke angehörend ist Alles, was dann zwischen Margaretha

*) Gloster's Anklage und Tod erzählt das Stück nach Holinshed, Hall, dem Fortsetzer des Croyland-Registers und überhaupt der populären Ueberlieferung, welcher Lingard bekanntlich widerspricht, wie überhaupt der Shakespeare'schen Auffassung von des Herzogs Character. Der Fortsetzer des Croyland-Registers giebt die Mordgeschichte ganz in Shakespeare's Sinne:

„Die Frechheit Suffolk's ging so weit, daß er fälschlich des Verrathes beschuldigte den erlauchten Fürsten Humphrey, Herzog von Gloster, des Königs Oheim, dem Könige von dessen Kindheit an, 22 Jahre hindurch, treu und bewährt. Deswegen wurde ein Parlament nach Bury in Suffolk berufen auf Anstiften des Grafen, im Winter 1447. Und als der Herzog, nichts Böses ahnend, dorthin kam, wurde er gleich von seinen Leuten getrennt und der Wache einiger Leute von des Königs Haus übergeben. Sodann, ohne Verhör und Urtheil, wurde er am Morgen als Leiche zur Schau gestellt, obwohl er am Abend noch wohl und gesund gewesen war."

Dagegen hebt Lingard hervor, daß man den Herzog erst 17 Tage nach seiner Verhaftung todt auf dem Bette fand. Er beruft sich sodann auf das Zeugniß des Abtes Wethamstede, welcher berichtet: „Er ließ ihn verhaften und in ein so enges Gefängniß bringen, daß er vor Traurigkeit auf's Krankenbette sank und nach wenigen Tagen starb."

**) Der Zusammenhang aller dieser Dinge ist durch das Gedicht wesentlich nach den Bedürfnissen des Drama's abgeändert. In Wirklichkeit starb Gloster 1447 und Suffolk wurde erst 1450 angeklagt. Von einer Volksbewegung zu Gunsten Gloster's ist keine Spur in der Geschichte, und die später gegen Suffolk erhobene Anklage bezog sich durchaus nicht auf den Tod des Herzogs. Jener wurde erst zum Schein in den Tower gesetzt, dann frei gelassen, noch einmal wegen Anjou und Maine angeklagt, und dann erst auf 5 Jahre verbannt, „als die verabscheute Plage und das allgemeine Aergerniß des ganzen Landes."

Wie trefflich wirkt nun im Stücke das Alles zusammen! Wie ausgezeichnet wird Heinrich's Aufwallung von Energie, welche die englischen Erklärer befremdet, durch den frischen Eindruck des Mordes begründet!

und Suffolk vorgeht: der leidenschaftliche Abschied der Königin von dem verbannten Geliebten, mit der doppelten, stark manierirten Fluchscene, und die Schilderung der letzten Schicksale des Herzogs, in der bekannten Weise des Zeitalters, mit zum Theil ziemlich pedantisch angebrachten Brocken klassischer Gelehrsamkeit reichlich verziert. Es erinnert an die Sprache des ersten Theils, wenn der von Seeräubern ergriffene Suffolk seine Lumpenverkleidung mit dem Beispiel des Zeus vertheidigt, und wenn der Seeräuber ihm antwortet:

„Doch Zeus ward nie erschlagen, wie Du jetzt.“

Ebenso gelehrt berichtet der wohl erzogene Pirat über die lateinische Devise Invitis nubibus auf den Fahnen der Aufrührer; die eisige Todesangst preßt dem Herzog das Citat aus: Paene gelidus timor occupat artus, Dich fürcht' ich — und als man ihn abführt, tröstet er sich mit „dem holden Tullius, den ein römischer Fechter erschlug,“ mit Cäsar und mit Pompejus. Es ist, als hörte man den Schulmeister Holofernes in Love's Labours Lost, der trefflichen Parodie dieses Ungeschmacks.

Dagegen erhebt das Drama sich zu der vollendeten Meisterschaft von Shakespeare's Kunst in den unvergleichlichen Volksscenen des Cade'schen Aufruhrs. An sich in hohem Grade lebendig und anziehend, gewinnen sie ihre wahre Bedeutung doch erst als wesentliches Glied jener Kette von tief angelegten Maßnahmen, in welchen die hohe Politik des Hauses York hier den Enkeln des lächelnden Bolingbroke das Lehrgeld reichlich zurückzahlt: eine wahre Studie für die Politik des augenblicklichen Erfolges, für den Dienst der Convenance du moment und deren anlockende und warnende Resultate, eine jener vielen Partieen in Shakespeare's Werken, welche den Beweis führen, daß seine Einsicht in geschichtliche Verhältnisse, man darf geradezu sagen seine staatsmännische Begabung seiner poetischen Kraft wenigstens gleich kam: wie denn Goethe keineswegs der einzige ächte Dichter ist, welcher die alte Fabel widerlegt hat, daß poetische Begabung untauglich mache für die Geschäfte des Lebens. Viel eher ließe der umgekehrte Satz sich wagen, daß noch kein unpraktischer Mensch ein gutes Drama geschrieben. Es wird der Mühe lohnen, jene dramatische Entwickelung der York'schen Partei-Politik, das drastische Gegenstück zu dem leitenden Gedanken der später gedichteten Lancaster-Trilogie, durch die bunten, gemischten Scenen des vorliegenden Stücks zu verfolgen. Es sind die mächtigsten Pairs des Reichs, ja, mehr als bloße Pairs,

wie Margaretha sie richtig empfindend bezeichnet, es sind die Nevils: Salisbury und sein Sohn Warwick, an welche York zuerst mit seinem Anspruch sich wendet. Mehr als Andere sind die wackern Degen durch Suffolks landesfeindliche Intriguen gekränkt worden. War es doch Warwicks Schwert, welches Anjou und Maine gewann, damit nun ein verliebter Höfling dafür sich selbst den Gegenstand seiner selbstsüchtigen Neigung, dem König ein Hauskreuz, dem ganzen Lande die Furie des Bürgerkrieges erkaufe. Heiße Thränen weint er bei der Eröffnung des Vertrages. Und doch wäre er der Letzte, den eine kluge Politik so herausfordern sollte.

„Sein Ruhm, sein schlichtes Wesen, seine Wirthschaft
Gewann die größte Gunst bei den Gemeinen,
Den guten Herzog Humphrey ausgenommen."

Aber bitter gekränkt, wie er dasteht gegenüber der nun beginnenden Höflings- und Weiber-Regierung — kein Gedanke an pflichtvergessene Parteiung kommt zunächst in sein redliches Herz.

„Gott helf' dem Warwick, wie sein Volk er liebt
Und seines Vaterlands gemeines Wohl!"

So darf er mit besserm Gewissen ausrufen als der lauernde York, der doppelsinnig erwiedert:

„Das sagt auch York, er hat am meisten Grund."

Treuherzig fordert der alte Salisbury den durch Kriegsthaten in Irland und Frankreich bewährten Herzog zum Bunde auf „wider den Hochmuth Suffolks und des Cardinals, sammt Somersets und Buckinghams Ehrbegier", und zur Unterstützung von Glosters Thaten „so lang sie zielen auf des Lands Gewinn." Wo hätte die schlaue Selbstsucht den Bund der redlichen, vertrauensvollen Kraft jemals zurückgewiesen? Es darf dem stolzen York nicht zu schwer scheinen, die Partei der Nevils zu nehmen, und dem stolzen Herzog Humphrey, dem wahren Stein des Anstoßes für seine Pläne, eine Weile Liebes zu thun. Um das Vertrauen zu mißbrauchen, muß er es vor Allem gewinnen. Kann er doch leicht voraus berechnen, wie seiner Verbündeten Grundsätze in die Enge gerathen werden, wenn nun Glosters Redlichkeit sich ohnmächtig erweisen wird gegen das Treiben der Französin, ihres Günstlings und des hochmüthigen Priesters. Es wird ihm nicht schwer fallen, das doppelte Spiel durchzuführen, als Verbündeter Glosters die Nevils eine Weile über die Ränke zu täuschen, mit welchen er selbst in der Stille den alten, ehrlichen Herzog um-

garnen hilft, bis dann der Tag erscheint, da die Trostlosigkeit und Zerfahrenheit der Zustände die tief verstimmten, muthlos gewordenen Seelen ihm öffnet für das entscheidende Wort: bis unter der Maske des treuen Vasallen das Gesicht des „legitimen“ Thron-Prätendenten hervor blicken darf und die besten Freunde des letzten verständigen, mannhaften Lancaster das sich selbst vernichtende Geschlecht seinem Geschick überlassen.

Es ist nicht zu übersehen und von größter Wichtigkeit für den ganzen innern Organismus des Stücks, wie fein und wahr der Dichter diese schwierige Wandlung der Nevils und damit den ganzen Ausbruch des Parteikampfes zu motiviren versteht. Zunächst steht York natürlich mit seinen Freunden dem Protector zur Seite, und Glosters gesunder Sinn weiß diese Bundesgenossen zu schätzen. Bei der Bewerbung um das Kommando in Frankreich giebt er furchtlos und freimüthig gegen die ganze Kamarilla für den Herzog den Ausschlag. Da kreuzt ihn ein Zufall oder vielleicht — die Sache wird nicht ganz aufgeklärt — die Bosheit der Feinde Yorks. Der Junge des Waffenschmiedes muß erscheinen, um durch eine Anklage seines Meisters dem in der Luft schwebenden Argwohn gegen den nächsten Verwandten des regierenden Hauses einen Ausdruck zu geben. In die Enge getrieben zwischen seiner Ueberzeugung von Yorks Redlichkeit und zwischen der Furcht vor üblen Deutungen seines Benehmens, erkennt Gloster auf das Gottesurtheil und auf einstweilige Zurücksetzung des einmal beargwohnten, wenn auch immerhin unschuldigen Pairs — und augenscheinlich kostet diese Schwäche ihn seine und des Königs einzige, zuverlässige Stütze, die Zuneigung der Nevils. Der Schimpf, welchen die Demüthigung seines Weibes über sein Haus bringt, kann diese Erkältung nur vermehren, und so wird es denn vollkommen begreiflich, wie York in der nächsten Scene mit seinen sonst so ehrenhaften Verbündeten es wagen darf, seinen Thronanspruch zu begründen und einen Operations-Plan ihnen vorzuschlagen wie diesen:

„Thut ihr, wie ich, in diesen schlimmen Tagen:
Seid blind für Herzog Suffolks Uebermuth,
Für Beaufort's Stolz, die Ehrsucht Somersets,
Für Buckingham und ihre ganze Schaar,
Bis sie der Heerde Schäfer erst verstrickt,
Den tugendhaften Prinzen, Herzog Humphrey.“

Zur Zeit des ersten Bundesvertrages hätte Warwick den Sprecher

solcher Worte vielleicht ins Gesicht geschlagen. Jetzt betheuert er dem in seinen Augen legitimen Thron-Bewerber seine Ergebenheit, und er wie sein ehrwürdiger Vater bedenken sich keinen Augenblick, wenigstens durch Zulassen und berechnete Unthätigkeit sich zu Mitschuldigen am schmählichen Untergange eines alten, hochgeachteten Freundes zu machen. Wer je sich in der unerfreulichen Lage befand, die Wirkung der politischen Partei-Leidenschaft gerade auf starke und einfach angelegte Gemüther zu beobachten, der wird in dem anfangs befremdenden Benehmen der beiden sonst so biedern Pairs die tiefe Menschenkenntniß des Dichters anerkennen, und so gewinnen denn auch jene scheinbar abgerissenen Zwischenscenen eine sehr wesentliche Bedeutung für den Zusammenhang der Motive und damit ihre wohlberechtigte Stelle in dem Organismus des Stücks. — Ein wesentliches Bedenken gegen diese Ausführung dürfte meines Erachtens auch Warwicks Benehmen nach Humphrey's Ermordung schwerlich begründen. Es ist wahr, für einen Mitwisser von Yorks verstecktesten Plänen, für einen Feind des Königsgeschlechtes, welches in Gloster seine letzte Stütze verloren, spielt Warwick, der von Natur biedere, einfache Kriegsmann, den Vertreter der öffentlichen Entrüstung über die Unthat fast mit zu viel Wärme und wahrhaft ergreifender Innigkeit des Ausdrucks. Aber wer berechtigt uns denn zu der Annahme, daß er sie wirklich nur spielt? Das innere Wohlgefallen über eine Unthat, welche wir voraussahen, welche unsere Pläne befördert, hebt die Entrüstung über den Thäter eben so wenig auf, als sie das natürliche Grausen vor den sichtbaren Spuren des Verbrechens beseitigt. Warwick und Salisbury mögen Humphrey's Tod für eine politische Nothwendigkeit halten, es mag ihnen sehr recht sein, daß gerade die gehaßtesten Feinde sich mit dem Blute des Gerechten besudeln, ihr Eifer als Dolmetscher der Volksstimme wird keinen Besonnenen täuschen: durch das Alles wird ihr Entsetzen beim Anblick der entstellten Leiche des grausam Erwürgten nicht vermindert, ihr Haß gegen den Todfeind Suffolk nicht gesänftigt — und abgesehen von allem wirklichen Bedauern über den Verlust des Ermordeten kann Warwick dem längst gehaßten; mitten in seiner Schande frechen und höhnischen Höfling die „falsche mörderische Memme“ mit vollstem glühheißem Ingrimm ins Gesicht schleudern.

Die Pläne Yorks aber reifen nun rasch der Ausführung entgegen. Es ist, als wetteiferten Menschen und Schicksal, die Stunde herbei

zu führen, da er die „milchweiße Rose endlich hoch heben darf, daß sie mit süßem Duft die Luft erfülle.“ Kaum hat er in dem Mordrath über Glosters Leben das Seine gethan, um die verblendeten Leidenschaften der gehaßten Gegner gegen einander zu hetzen, so gewährt der Aufstand in Irland ihm ungesucht Alles, was er noch bedarf, um zur That zu schreiten. Shakespeare kommt hier dem Verständniß fast mehr als nöthig zu Hülfe in einem jener erklärenden und vorbereitenden Monologe, welche in dieser directen Beziehung auf den Plan der bevorstehenden Handlung eine Eigenthümlichkeit seiner Jugendstücke sind, während sie in den Werken der reifern Jahre zu den tiefsinnigsten und feinsten Enthüllungen menschlichen Seelenlebens sich steigern. Hier entwickelt York den Plan seiner Unternehmungen, wie der Feldherr vor der Schlacht. Er jubelt, daß die „politischen“ Rathgeber Margaretha's mit einem Heer ihn auf die Seite schicken; seine Entfernung vom Schauplatz der verabredeten Unthat kann seiner Volksbeliebtheit nur förderlich sein, und um ja sicher zu gehen, beschließt er durch einen seiner plebejischen Freunde die Tiefe des Wassers untersuchen zu lassen.

Wir wenden uns hier zu jener Schilderung des Volksaufstandes, die an lebendiger Kraft, an tief einschneidendem Ernst und sprudelndem Humor, an großartig freier Anlage und trefflichster Ausführung des Einzelnen in Shakespeare's besten Werken ihres Gleichen sucht. Es wäre Nichts leichter, als hier ein Stück neuester Geschichte dem Dichter auf den Hals zu interpretiren und ihn um Dutzende von Partei-Stichwörtern zu plündern. Aber nach hundert und wieder hundert Jahren werden unsere Nachkommen es ebenso finden, so lange es Pöbel und Bevorrechtete giebt. Das Bündniß der Rohheit und der raffinirten, feingebildeten Selbstsucht ist ebenso alt als die Geschichte der Staaten. Des Dichters Verdienst aber ist es, daß er das Wesentliche und Nothwendige der Erscheinung von dem Zufälligen zu sondern versteht, ohne ihm die frische Farbe des individuellen Lebens zu rauben. So entstehen jene typischen Scenen, welche den Kundigen, fast wie mathematische Formeln, so leicht nicht täuschen, wenn er mit Aenderung der jedesmal gegebenen Werthe verwandte Aufgaben der Gegenwart, ja der Zukunft nach ihnen berechnet.*)

---

*) Die Bedeutung dieser Scenen für Shakespeare's Auffassung historischer und politischer Verhältnisse wird nicht wenig durch den

John Cade, der Häuptling „des Volks", ist wie die meisten ächten Straßen-Demagogen ein Werkzeug in den Händen kluger, ehrbarer Leute, welche auch gerne Kastanien äßen, aber ihre Finger zu

---

Umstand erhöht, daß der Dichter hier von den Berichten seiner gewöhnlichen Quellen geflissentlich abweicht. Bei Holinshed erscheinen Cade und seine Leute durchaus nicht als die unvernüftigen Communisten des Drama's. Sie fürchteten zunächst Bestrafung wegen des Mordes des Suffolk, an dem sie doch unschuldig wären. Sodann klagten sie, der König gebe sein Einkommen fort und lebe von den Gemeinen (nämlich von Abgaben); sie bezeichneten mancherlei Mißbräuche in der Handhabung des Gesetzes und in der Einziehung der Abgaben, theils allgemeine, theils örtliche. Einen besonders merkwürdigen Gegensatz gegen Shakespeare's Auffassung bildet Artikel 3: „daß die Lords von königlichem Blute (hier ist wohl York gemeint) aus der täglichen Umgebung des Königs entfernt, dagegen andere Leute von niedriger Herkunft erhoben würden, welche das Ohr des Königs den Klagen des Landes verschlössen und ihre Gunst nicht nach dem Gesetz, sondern nach Gaben und Geschenken gewährten." — Außerdem wird über Beschränkung der Wahlfreiheit geklagt — und diesem im Allgemeinen ganz konstitutionellen und gemäßigten Benehmen steht dann eine große Naivetät in Behandlung der Parteiverhältnisse zur Seite: Klagen über den Anhang Suffolk's, dagegen gleicheifrige Anträge zu Gunsten York's, Exeter's, Buckingham's und Norfolk's — also Yorkisten und Lancastrier durcheinander. Den characteristischen Grundton des Ganzen aber bildet der ächt nationale Unwille über den Verlust von Normandie, Gascogne, Aquitanien, Anjou und Maine.

So hätte denn Holinshed's Bericht über diese Bewegung einem demokratischen Tendenzdramatiker die willkommenste Gelegenheit zur Verherrlichung des „Volkes" und des „gesunden Sinnes der Massen" gegeben. Es ist um so bezeichnender für Shakespeare's Stellung zu diesen Fragen, daß er die Züge seines Bildes lieber den Berichten über den Aufstand des Wat Tyler, und des Jac Straw, unter Richard II., entlehnte, einem durch Religionsfanatismus verstärkten Ausbruch kommunistischen Unsinns. Holinshed erzählt hier folgendermaßen:

„Sie begannen zu zeigen, was sie eigentlich wollten, indem sie alle Rechtsgelehrten und Geschwornen enthaupteten, deren sie habhaft wurden, ohne Mitleid noch Gewissensbisse, behauptend, das Land könnte nie seiner natürlichen und wahren Freiheit genießen, ehe nicht alle dieses Volk aus dem Wege geschafft wäre. Die Rede gefiel dem gemeinen Volke gar wohl, und nachdem das Kosten einmal den Appetit geweckt, beschlossen sie, alle Register, Documente und Akten zu verbrennen, damit, nach Entfernung aller Erinnerung an frühere Zeiten, die Gutsherren keine Mittel hätten, ihre Rechte geltend zu machen."

Wüthend stürzten sie dann auf die Stadt los, und im ersten An-

lieb haben. In Irland lernte York ihn kennen, das Muster des „Volksführers“ wie er sein soll. Unverwüstlich im Gefecht, ein schlauer, verwegener Spion, bis zur Fühllosigkeit standhaft, wo sein Starrsinn gereizt wird, von riesiger Kraft und von schlagfertigstem, bis zur Frechheit sich steigerndem Mutterwitz besitzt er alle Gaben, die den

---

lauf plünderten sie den Flecken Southwark, erbrachen die Gefängnisse von Marchalsea und Kings Bench, setzten die Gefangenen in Freiheit, und nahmen sie in ihre Gesellschaft auf. Welch eine Bosheit war es, daß sie die Lehrer in den Schulen schwören ließen, nie irgend Jemand in ihrer Kunst zu unterrichten? Es war gefährlich, unter ihnen für einen Mann zu gelten, der Etwas gelernt hätte — und noch gefährlicher, wenn Jemand mit Pennal und Tintenfaß ergriffen wurde: denn solche erretteten selten oder nie ihr Leben aus ihren Händen. Zu Blackheath, als der größeste Haufe dort versammelt war, hielt John Bull eine Predigt über das Sprüchwort:

„Als Adam hackt' und Eva spann,
Wo war da ein Edelmann?“

Da haben wir denn freilich alle jene typischen Züge des Massen-Aufstandes beisammen, die in der nur partiellen und gleich unterdrückten Bewegung des John Cade nicht Zeit hatten, sich zu entwickeln. Der wirkliche Verlauf war kürzlich folgender:

Am 20. Juni 1450 wurden die oben mitgetheilten Forderungen der Kenter dem Könige vorgetragen, am 24. besiegte Cade bei Seven-Oaks die ihm entgegen gesandten Truppen des Humphrey Stafford. — Heinrich schickte nun den dem Volke verhaßten Lord Say, seinen Kanzler, in den Tower, verließ selbst das Heer und begab sich nach Kenilworth. Am 1. Juli besetzte Cade den damaligen Flecken Southwark, marschirte dann, unter Aufrechthaltung strenger Mannszucht, in die City, ließ Lord Say durch den Lord Mayor und die Richter in Guildhall verurtheilen und richtete ihn hin. Say's Schwiegersohn, Cromer, Sheriff von Kent, erfuhr am folgenden Tage dasselbe Schicksal. Den Bischof von Salisbury ergriffen zu Eglington seine eigenen Unterthanen, als er eben Messe gelesen, und spalteten ihm auf einer Anhöhe den Kopf.

Von nun an scheint der Aufstand in gewöhnlicher Weise ausgeartet zu haben. Am 5. Juli wurden einige Häuser geplündert, und nun erhoben sich die Bürger der City gegen den Pöbel. Es kam zu einem Gefecht an der Themse-Brücke. Da brachte der Bischof von Winchester den General-Pardon des Königs (am 6. Juli) und Alles ging aus einander. Aber schon am 8. Juli erhob sich Cade mit einem Theil seiner Leute von neuem. Von der City zurückgeworfen, zog er sich nach Rochester zurück, gerieth hier wegen Theilung der Beute mit seinen Leuten in Streit und floh zu Pferde gegen Lewes in Sussex. Hier erkannte ihn Alexander Iden in einem Garten und tödtete ihn, wie im Drama, nach heftigem Kampfe.

angehenden Barrikaden-Professor oder resp. Guerilla-Führer zu Hoffnungen berechtigen. Seine Aehnlichkeit mit dem verstorbenen Mortimer, dem rechtmäßigen Thronerben, kommt hinzu. Unter Mortimers Namen soll er die Treue des Volks gegen die Lancastrier auf die Probe stellen. Seiner Verschwiegenheit und Ergebenheit gewiß, gönnt York ihm von Herzen die kleinen Accidenzien, die menus plaisirs seines Geschäfts. Ein bischen plündern, sengen, brennen und morden hat wenig zu bedeuten einer Aufgabe der hohen Politik gegenüber. Die Leute sind nachher desto ruhiger und die Beschädigten lernen das Glück des Friedens und des passiven Gehorsams schätzen. In wahrhaft typischer Weise für dergleichen Bewegungen beginnt der Aufstand mit einer babylonischen Confusion in den aus allen Geleisen der Gewohnheiten geschleuderten Köpfen. Wie natürlich schwört man den Edelleuten den Untergang, wie 1848 in Paris den „richards", den „Geldprotzen" und wie jetzt den „Bourgeois". „Es gab kein lustiges Leben mehr in England," meint John Holland, „seit die Edelleute aufgekommen sind." Das hält aber John Cade nicht ab, sich vor Allem als Lord Mortimer zu proclamiren, ebensowenig seine „demokratischen" Anhänger, ihn beständig aufzuziehn mit seiner plebejischen Abkunft. Nicht ein Mortimer sei sein Vater gewesen, sondern ein Maurer, seine Mutter keine Plantagenet, vielmehr eines Hausirers Tochter, er selbst hinter dem Zaun geboren. Dennoch folgen ihm die wackern Leute, denn die Weisheit seines politischen Programms läßt über die Mängel des Stammbaums hinweg sehen. Wer den Communismus in allen Gestalten und mit allen Kokarden, wer den brutalen Anspruch des Einzelnen an die Mittel der ganzen Gesellschaft auch heute noch für ein ganz specifisches Miasma unsers von den schwarzen Künsten der Druckerpresse und des Dampfwagens in den Abgrund fortgerissenen Jahrhunderts hält, der werfe einen Blick in den trefflichen Verfassungs-Entwurf des John Cade:

„Euer Anführer gelobt Euch Abstellung der Mißbräuche. Sieben Sechserbrode sollen künftig in England für einen Groschen verkauft werden; die dreireifige Kanne soll zehn Kannen halten und ich will es für ein Hauptverbrechen erklären, Dünnbier zu trinken. Das ganze Reich sollen alle gemein haben. In Cheapside geht mein Klepper auf die Weide. Und wenn ich König bin, so soll es kein Geld mehr geben, Alle sollen auf meine Rechnung essen und trinken, ich

will sie Alle in Eine Livree kleiden, damit sie sich als Brüder vertragen und mich als ihren Herrn ehren."

Was haben die Cade's unserer Tage, gelehrte und ungelehrte, republikanische und royalistische (denn es giebt auch deren, und die Saubersten sind sie nicht, trotz der Glacé-Handschuhe) — was haben sie vorgebracht, das in Klarheit und Vollständigkeit mit diesem System des Communismus in einer Nuß, von dem Fastnachtsjubel des Anfangs bis zur polizeilich-militärischen Reglementirung des unvermeidlichen Endes wetteifern könnte? John Cade hat vor den meisten Nebenbuhlern seines Ruhms nicht nur die Aufrichtigkeit voraus: auch die Einsicht. Man könnte seine Freude haben an seinen trefflich-jovialen Einfällen — gewänne der Humor des entfesselten Volks nur nicht gar zu bald seine durchaus nicht spaßhafte Seite. Es philosophirt sich auf dem Sopha gar trefflich über die erhabene Großmuth und die sonstigen sentimentalen Tugenden des süßen Mob, wer aber je einer Schaar gehörig bearbeiteter Urwähler in der Straße gegenüber stand, der frage sich, ob Shakespeare übertreibt in jenem Verhör, das John Cade mit dem Schreiber anstellt:

C. Komm her, Bursch, ich muß dich verhören! Wie ist dein Name?

Schr. Emanuel.

C. Pflegst du deinen Namen auszuschreiben oder hast du ein Zeichen dafür, wie ein ehrlicher, schlichter Mann?

Schr. Gott sei Dank, Herr, ich bin so gut erzogen, daß ich meinen Namen schreiben kann.

C. Fort mit ihm, sage ich: hängt ihn mit seiner Feder und Tintenfaß um den Hals.

Ganz vortrefflich nimmt Cade nach dem ersten Siege sofort das gehässigste und monströseste aller adligen Vorrechte für seine eigne demokratische Majestät in Anspruch. Immer gräßlicher erwacht die Bestialität in den entfesselten Horden, an einer einzigen Stelle durch den ächt englischen Zug des patriotischen Ingrimms über die Verluste in Frankreich ein wenig gemildert; und damit dem Gemälde kein Farbenton der Wirklichkeit fehle, muß denn auch hier das erste Wörtchen aus dem Munde wirklich vornehmer Leute den unliebenswürdigsten Zug der ungeregelten, sich selbst überlassenen Massen zu vollster Entfaltung bringen. Die ausgetretene Fluth weicht plötzlich zurück und setzt den, der seinen Nachen ihr anvertraute, gründlichst aufs Trockene.

Das Volk als solches, im Gegensatz gegen die Gentry, hat seine Rolle in Shakespeare's Historien damit ausgespielt — und die organisirten, allein dauernder Wirkungen fähigen Mächte treten um so energischer und leidenschaftlicher an seine Stelle.

Ueberzeugt durch Cade's, wenn auch vorübergehende Erfolge von dem unsichern Schwanken der öffentlichen Meinung glaubt York es an der Zeit, mit seinen Plänen ans Licht zu treten. Eben hat der König den mißleiteten Volksmassen verziehen, als er sich genöthigt sieht, sein Recht an die Krone im Felde zu behaupten. Hin und wieder durch gelehrte Reminiscenzen und stark aufgetragenes Pathos an des Dichters Jugend erinnernd, aber im Gesammteindruck kräftig und wahr schildert der fünfte Akt den Ausbruch des Bürgerkampfes, die Schlauheit und Wildheit Yorks, die sich stets gleich bleibende Schwäche des Königs, den hochmüthigen Trotz Margaretha's und ihres Anhanges, bis zur Schlacht von St. Albans, welche dem siegreichen York den Weg nach London öffnet*). Heinrich, über die Güte seines

*) Es versteht sich, daß von genauer und vollständiger Darstellung des Gewirres der politischen Ereignisse hier nicht die Rede ist. Eine solche Aufgabe hätte die innern noch mehr als die äußern Grenzen auch des am weitesten angelegten Drama's überschritten. In Wirklichkeit entschloß sich York nach seiner Rückkehr aus Irland noch keinesweges zum offenem Aufruhr. Er verlangte nur Berufung eines Parlamentes, zur Abstellung aller Beschwerden (am 22. September 1450). Als der König dies bewilligte, entließ er seine Leute und ging nach Fotheringay zurück. Nun erst kehrte des Königs Vetter Somerset, der Stein des Anstoßes in allen diesen Verhandlungen, aus der durch ihn verlorenen Normandie zurück, und seine vom Parlament im November stürmisch verlangte Bestrafung brachte die Parteien erst ernstlich an einander. Es war der hartnäckige Widerstand des Hofes gegen die Maßregel, welche dem Hause Lancaster die öffentliche Meinung entfremdete und den Freunden York's den Muth und die Mittel zum offenen Aufstande gewährte. Von den Nevils und von Norfolk mächtig unterstützt, sammelte York am 9. Januar 1452 zu Ludlow das Heer seiner Vasallen und lagerte sich dann, wie im Stücke, zwischen Dartford und Blackheath der Macht des Königs gegenüber. Auch das, was Shakespeare jetzt folgen läßt, ist aus den Ereignissen verschiedener Jahre zusammengesetzt. In der Geschichte, wie im Drama, erlangt York das Versprechen der Entfernung Somerset's, erscheint hierauf in des Königs Zelt und wird hier von den Anhängern der Königin verhaftet. Nun aber überspringt das Drama wieder zwei Jahre. York begleitete in Wirklichkeit den König nach London, schwur dort Treue und wurde dann auf sein Schloß Wigmore

Rechts längst im Gewissen beunruhigt, wird leicht zu dem Vertrage gedrängt, der, ein rechtes Musterbild halber Maßregeln, für ihn und das Land Quelle alles Elends werden soll; den feindlichen Prätendenten nimmt er zum Thronerben an und zum Protector. Er enterbt seinen Sohn und gedenkt dann doch König zu bleiben, entwürdigt, wehrlos, von seinen Todfeinden umringt. Es tritt hier der

---

entlassen. — Am 13. October 1453 gewann der Streit durch die Geburt des Prinzen von Wales, Eduard, Sohn Heinrich's VI. und Margaretha's, eine neue und viel bedenklichere Gestalt. York hatte von dem Tode des schwächlichen Königs Nichts weiter zu hoffen; eine vorübergehende, bis zum Blödsinn sich steigernde Schwäche des Monarchen, welche ihn, den nächsten Verwandten, als Protector an die Spitze der Geschäfte rief, machte den Verlust jener Aussicht erst recht schmerzlich. So wurde denn die Genesung des Königs und die unmittelbar darauf folgende Befreiung des verhafteten Somerset das Signal zum ernsten Aufstande. Am 22. Mai 1454, also über zwei Jahre nach jenem ersten im Drama geschilderten Zusammentreffen, wurde der König bei St. Albans geschlagen und gefangen, wie im Stücke. Somerset, Northumberland, Clifford blieben wirklich auf dem Schlachtfelde; die Dazwischenkunft der Söhne York's, Eduards und Richards, ist aber freie Erfindung des Dichters. Sie waren damals beide noch Kinder, Eduard 14, Richard 4 Jahre alt. Gleich nach der Schlacht — zwischen dem Ende des zweiten und dem Anfange des dritten Theiles — überspringt Shakespeare dann wieder die Ereignisse von 5 Jahren. Er läßt die stürmische Scene im Parlament, den Streit um den Thron, den Vertrag über York's Erbrecht unmittelbar auf die Schlacht von St. Albans folgen. In Wirklichkeit kam es nach dieser Schlacht erst zu einem heuchlerischen Frieden, in welchem Heinrich VI. seine Sieger für gute, getreue Unterthanen erklärte (am 18. Juli 1454). Dann übergab eine nochmalige Krankheit des Königs die Protectorschaft zum zweiten Male dem Herzog York (1454—1456). Heinrich genas im Januar 1456, es folgten 2 Jahre der Rüstungen und des Argwohns. Das Schauspiel einer feierlichen Versöhnung beider Parteien (am 25. März 1458) konnte den Ausbruch des entscheidenden Kampfes kaum um ein Jahr verzögern. Er erfolgte 1459. Der Sieg des Yorkisten Salisbury über den Lancastrier Audeley, bei Bloreheath, hierauf York's Niederlage bei Ludlow (13. October 1459), dann die Landung Warwick's, von Calais aus, sein Einzug in London (2. Juli 1460), der entscheidende Sieg der Yorkisten bei Northampdon (10. Juli 1460), die Gefangennahme des Königs — dies Alles fehlt im Stücke. Erst auf die Schlacht bei Northampdon, auf die zweite Gefangennahme Heinrich's VI., folgte der im Drama im Ganzen treu geschilderte Vertrag über die Erbfolge.

verhängnißvolle Augenblick ein, da die fromme Herzensreinheit ohne die Kraft des Entschlusses sich unfähig zeigt, auch nur ihren einzigen Schatz, das gute Gewissen, gegen das einigermaßen stürmische Andrängen des Lebens zu wahren. Wer träte nicht auf die Seite selbst Margaretha's, der unweiblichen Megäre, wenn sie nun in der Majestät des beleidigten Mutterherzens dem willenlosen Schwächling entgegen tritt:

„Elender! daß ich frei gestorben wäre,
Dich nie gesehn, Dir keinen Sohn geboren,
Da Du so unnatürlich Dich als Vater zeigst.
Hättst Du ihn halb so sehr geliebt, als ich —
Dein bestes Herzblut hättst Du eh' gelassen
Als den Barbar von Herzog eingesetzt
Zum Erben, und den einzigen Sohn enterbt."

Und da der König sich entschuldigt:

„Verzeih' Margaretha, lieber Sohn verzeih!
Mich zwang der Graf von Warwick, zwang der Herzog"

wem spräche die beleidigte Königin nicht aus dem Herzen, indem sie erwiedert:

„Dich zwang? Du läßt Dich zwingen, und bist König?
Mit Scham hör' ich Dich an, Elender, Feiger!
Dich, Deinen Sohn und mich hast Du verderbt.
Der Herzog ist des Reichs Protector nun.
Und Du wärst sicher? Solche Sicherheit
Findt wohl ein zitternd Lamm, umringt von Wölfen."

Und wie denn willenlose Schwäche den König hier als ein gebrechliches, steuerloses Bot forttreiben läßt in den Wirbeln eines tragischen Conflicts, dessen Natur jeder friedlichen Lösung widerstrebt, so sehen wir ihn denn auch bald genug angesteckt von der allgemeinen Schuld der Zeit. Die entfesselte Selbstsucht vernichtet in schnellem Fortschritt in den Parteien den letzten Rest von Menschlichkeit und Gewissen: eine nach der andern weichen die sittlichen Grundlagen der Gesellschaft dem Sturm der Leidenschaft, bis die freche Gewalt allein das Haupt erhebt unter den Trümmern der rechtlichen Ordnung — um nach kurzem Triumph in das Grab zu stürzen, welches sie ihren Gegnern gegraben. Recht ausdrücklich trägt der Dichter Sorge, die Schuld auf beiden Seiten gleich zu vertheilen. Denn wie Margaretha und Clifford in ihrer Niederlage, so können die Yorks in ihrem Siege

auf halbem Wege nicht stehen bleiben. Die Söhne drängen den Vater zum Eidbruch*):

„Um ein Königreich bricht man jeden Eid;
Ein Jahr zu herrschen, bräch' ich tausend Eide."

So schwatzt der sanguinische Eduard das Geheimniß der hohen Politik aller Zeiten unbedachtsam heraus. Nicht so sein Bruder Richard, der sich hier zum erstenmal als den prädestinirten Staatsmann dieser Epoche zeigt, wie er zu St. Albans als den rechten Feldherrn für den Bürgerkrieg sich bewährte. Nicht er wird zum nackten Eidbruche rathen. Er weiß besser, wie man dergleichen Schwierigkeiten beseitigt:

„Ein Eid gilt Nichts, der nicht geleistet wird
Vor einer wahren, rechten Obrigkeit,
Die über den Gewalt hat, welcher schwört;
Und Heinrich maßte bloß den Platz sich an.
Nun seht Ihr, da er's war, der ihn Euch abnahm,
Daß Euer Eid nur leer und eitel ist."

Es versteht sich, daß die Philosophie des praktischen Mannes seine weniger durchgebildeten Verwandten mit fortreißt, gerade wie Margaretha's und Cliffords entschlossene Leidenschaft die willenlose Schwäche des Königs. Mit entfesselter Wuth treffen die feindseligen Leidenschaften zusammen. Es erfolgen jene furchtbaren Rachescenen auf dem Schlachtfelde von Wakefield, die an die erschütterndsten Auftritte des antiken Trauerspiels reichen: Zuerst das klägliche Ende des unschuldigen, jugendlichen Rutland**), geschildert mit lebendigster Kraft und tiefem Gefühl, bis auf die barocke lateinische Sentenz im Munde des sterbenden Knaben. Dann Yorks Gefangennehmung, seine Todesnoth zwischen der weiblichen Furie, mit dem Gesicht „wandellos wie Larven" — und dem unerbittlichen Clifford. Es ist der in Bürgerkriegen unvermeidliche Zeitpunkt eingetreten, da der Henker das Werk der Schlacht vollendet, da der letzte, versöhnende Lichtblick in dem

---

*) Die Scene ist für die Auffassung des Drama's um so wichtiger, da Shakespeare sie frei erfand. Richard zählte damals erst 8 Jahre.

**) Rutland war damals in Wirklichkeit nicht mehr das Kind, als welches das Drama in wohl berechneter Weise ihn darstellt. Er war der zweite von Yorks Söhnen, nur 1 Jahr jünger als Eduard und zählte damals 17 Jahre.

tobenden Unwetter des Krieges, die ritterliche Schonung des Besiegten, in dem allgemeinen Aufruhr der Elemente verschwindet und statt der Besiegung des Gegners seine Vernichtung das Losungswort wird. Auch hier gewinnt das Raffinement der weiblichen Rachsucht vor der der Männer den Vorsprung. Sie allein ist im Stande, den wehrlosen Feind zu höhnen, mit aller Beredsamkeit der lange gesparten Wuth, sie allein weidet das Auge an dem Jammer des Vaters über den in unmündiger Jugend geschlachteten Sohn seines Herzens — nicht einmal ihren Antheil an der materiellen Vollziehung der Rache mag sie einem letzten Rest von Schicklichkeitsgefühl zum Opfer bringen*). Den unglücklichen König aber umdrängen düsterer und düsterer die Qualen seines rathlosen Gemüths neben den äußern Schrecken der Lage. Nicht er mag über den blutigen Untergang des Gegners triumphiren. Das Bewußtsein des, wenn auch halb erzwungenen, Meineides raubt ihm den letzten Halt. „Wie Klippen die, so Schiffbruch fürchten" erfreut ihn das blutige Haupt des Herzogs auf dem Thore seiner Stadt:

„O straf' nicht lieber Gott! Ich war nicht Schuld,
Noch hab' ich wissentlich den Schwur verletzt",

so betet er in der Angst seines Herzens. Und als dann das kaum unterbrochene Unwetter verdoppelt zurückkehrt, da bildet seine Jammergestalt den rührenden Mittelpunkt jener hochpoetischen, symbolischen Scene, in welcher der dargestellte Gegenstand alle seine Schrecken, der Dichter die ganze Kraft seines Genius entfaltet. Ich meine das idyl-

---

*) Es ist nicht zu übersehen, daß Shakespeare hier geflissentlich von seinem Chronisten abweicht. Die Gräuelscene mit dem in Blut getauchten Tuche ist seine Erfindung, und bei der Verhöhnung des gefangenen York spielt Margaretha in der Chronik keinesweges die scheußliche Hauptrolle, welche das Drama ihr zutheilt. „Einige schreiben" (sagt Holinshed), „daß der Herzog lebendig gefangen wurde, und daß man zum Spott ihn auf einen Maulwurfshügel stellte. Auf sein Haupt aber setzten sie einen Papierkranz statt einer Krone. Und nachdem sie ihn so gekrönt hatten, knieten sie zum Hohn vor ihm nieder, wie die Juden vor Christus, und sprachen: Heil Dir, König ohne Herrschaft, Heil Dir, König ohne Erbe, Heil Dir, Herzog und Prinz ohne Volk und Besitzthum!" — Und zuletzt, nachdem sie ihn mit diesen und andern gleich verächtlichen Worten verspottet, hieben sie sein Haupt ab, welches sie (wie Ihr gehört habt) der Königin brachten.

lische Träumen des aus der Schlacht hinweg gescholtenen Fürsten*), jene süßen Phantasieen von ländlichem Glück und ruhigem Genügen, in welche das Gorgonenhaupt der entsetzlichen Wirklichkeit so furchtbar hereinblickt, in der Gestalt des Sohnes, der seinen Vater, des Vaters, der seinen Sohn unwissend im Getümmel getödtet. Die tragische Kraft des Stückes erreicht hier ihre Höhe. Man dürfte kaum irren, wenn man die nächstfolgenden Scenen: die Gefangenschaft des Königs und die Schilderung von Eduard's Privatcharacter und Regierung, als größtentheils dem älteren Stücke entnommen, von Shakespeare mehr oder weniger vernachlässigt betrachtet. Schon der Monolog, durch welchen der flüchtige und verkleidete Heinrich sich den beiden Förstern in die Hände liefert, ist verdächtig. Es ist ohne Frage ein unveräußerliches Vorrecht des dramatischen Dichters, den geheimsten Gedanken seiner Helden Worte zu leihen, und die Lücken, welche Handlung und Dialog ihrer Entwickelung immer lassen müssen, durch Selbstgespräche zu ersetzen. Aber wie die Berechtigung des Monologs, so liegt hier auch seine Grenze. Sobald er auf die Handlung einwirkt und das Recht der Thatsachen in Anspruch nimmt, muß er den Gesetzen des realen Lebens sich unterwerfen, wie jeder andere Vorgang im Drama, das heißt, er darf den wirklichen Vorgang idealisiren, aber

*) Die Schlacht von Wakefield wurde am 30 December 1460 geschlagen. Wenn das Drama in der folgenden Scene Eduard und Richard mit ihren Truppen bei Mortimer's Kreuz auf dem Marsche zeigt, so folgt es zwar hierin der Geschichte, übergeht aber den Sieg mit Stillschweigen, welchen Eduard dort über den Lancastrier Pembroke erfocht (1. Februar 1461). Hierauf folgt in der Geschichte wie im Gedichte der Sieg Margaretha's über Warwick, bei St. Albans (am 17. Februar 1461). Er hätte den Krieg vielleicht entschieden, wenn das aus Grenzern gebildete Heer der Königin sich nicht in gewohnter Weise zerstreut hätte, um die Beute in Sicherheit zu bringen. So gewann Eduard Zeit. Er wurde in London als König ausgerufen und versicherte sich dann der Krone durch den blutigen Sieg bei Towton, über die wieder gesammelte lancastrische Macht (am 29sten März 1461). Auf diesen Entscheidungskampf beziehen sich die im Text erwähnten, von Shakespeare in das alte Stück eingeschobenen Scenen. — Die Schrecken des Bürgerkrieges erreichten auf jenem Schlachtfelde in der That ihre furchtbarste Höhe. Es ward auf beiden Seiten kein Pardon gegeben; 38000 Mann blieben auf dem Platze, und außerdem kamen Massen auf der Flucht um. Nach der Schlacht zählten die Herolde auf der Wahlstatt 28000 Leichen von Lancastriern.

nie seinen natürlichen Gesetzen widersprechen. Wir finden es ganz in der Ordnung, wenn ein starkes Gefühl in einem Selbstgespräche sich Luft macht, wenn es belauscht wird, und dadurch die Bedeutung eines Ereignisses, einer That gewinnt. Aber es ist durchaus nicht natürlich, daß ein flüchtiger König, wie hier Heinrich es thut, den Bäumen des Waldes, wie einem Verhörsrichter, lange Geschichten erzählt von dem politischen Treiben seiner Partei und in Vermuthungen sich erschöpft über den wahrscheinlichen Ausgang, wenn er, wie das allegorische Bild einer griechischen Gottheit, das Emblem des Gebetbuches mit sich herumträgt — und wenn alle diese seltsamen Dinge nicht nur von uns im Parterre, sondern von den Mitspielenden bemerkt werden und den Gang der Handlung wesentlich ändern. Dergleichen gehört der Jugend des Theaters an; die Weise des selbstständigen und vollendeten Shakespeare hat mit dergleichen Aushülfen Nichts gemein*).

Einen kaum bessern Eindruck macht, von Seite der Ausführung, die Begegnung des Königs Eduard, des siegreichen York, mit der schönen Wittwe des Lord Grey. Wir betonen die Einschränkung — denn für den Zusammenhang der Handlung, für die Durchführung der Grundidee des Stückes ist jene Scene an sich und an dieser Stelle von höchster Bedeutung. Es soll eben den Siegern nicht besser werden, als den Besiegten. Die weiße Rose soll ihre Helena haben wie die rothe. Wie dort Heinrich's sentimentale Schwachheit, opfert hier des fröhlichen Eduard üppiger Leichtsinn einem schönen Gesicht Ehre, Freunde, Macht, alle höchsten Interessen. Es ist seine in jäher Leidenschaft ausgeführte Verbindung mit der schönen Lady Grey, die ihn

---

*) Zwischen dem Ende des zweiten Akts, der Schlacht bei Towton und dem Anfange des dritten, der Gefangennahme des Königs, liegen 4 Jahre. Heinrich hatte sich nach jener Schlacht nach Schottland geflüchtet. Mittlerweile hatte Margaretha, mit französischer Hülfe, einen romantischen und abenteuerlichen, aber erfolglosen Landungsversuch in England gemacht (1462), ein neuer Aufstand der Lancastrier war durch die Schlacht von Hexham (15. Mai 1464) niedergeworfen, und Heinrich hatte über ein Jahr lang bei seinen geheimen Anhängern im Norden eine Zuflucht gefunden, als (Juni 1465) ein Mönch aus Abingdon ihn verrieth, während er zu Waddingtonhall bei Tafel saß. Warwick führte den Gefangenen zu Islington gleich einem Verbrecher dreimal um den Schandpfahl und brachte ihn dann in den Tower.

mit Frankreich entzweit und dem schwer beleidigten Warwick*); eine verliebte Laune kostet ihn die kaum gewonnene Krone, giebt das Land auf's Neue den Schrecken des Krieges Preis und giebt schließlich dem verderblichen aber unentbehrlichen Gloster freie Hand in der Leitung, oder vielmehr in der planmäßigen Verwirrung der Dinge. Auch die üppig sinnliche Natur des leichtsinnigen Königs tritt kräftig und scharf in der Scene hervor; nur freilich, zu scharf für den Kenner Shakespeare's. Wenn irgendwo, so sind in poetischen Dingen Beurtheilung des Inhalts und der Form nicht zu trennen — und wem es Gewohnheit geworden, an der Feinheit des Shakespeare'schen Dialogs sich zu ergötzen, an jenem wahren und ächten Anstande, der mit sicherm Instinct in jeder Lage und jeder Umgebung den Redenden nur das ihnen Gemäße in den Mund legt, der wird diese rohe Skizze eines galanten Gesprächs, diese ganz im Ton des ersten Theils von Heinrich VI. gehaltenen Antithesen, diese Plumpheiten im Munde des Königs schwerlich dem Dichter von Romeo und Julia auf die Rechnung setzen.

Dagegen erhebt die Dichtung sich noch einmal zu ihrer vollen Kraft an jenen zahlreichen Stellen, welche hier, unter den Gräuelscenen der furchtbaren Katastrophe, in sorgsamster Weise den Grund legen zu der ungeheuren, in der Geschichte der tragischen Bühne un-

---

*) Auch hier weicht das Drama von der Geschichte wesentlich ab. — Um die Zeit der heimlichen Heirath des Königs befand Warwick sich garnicht in Frankreich, und seine Bewerbung um Fräulein Bona (nicht Schwester, sondern Schwägerin Ludwig's XI.) ist garnicht historisch. Eduard erzürnte seinen mächtigen Vasallen aber durch Verheirathung seiner Schwester mit Herzog Karl von Burgund, und vornämlich durch die Beförderung der Wydewilles, der Verwandten von Lady Grey, der neuen Königin. Der ganze dramatische Verlauf der Sache, namentlich das Zusammentreffen Warwick's und Margaretha's an Ludwig's Hofe, ist natürlich freie Erfindung des Dichters. In Wirklichkeit ging die Verbindung des Clarence mit Warwick's ältester Tochter Isabella der Heirath des Prinzen von Wales mit dessen zweiter Tochter Anna voran. Sie erfolgte, gegen König Eduard's ausdrücklichen Willen, zu Calais, am 11. Juli 1469. Erst 1470 erfolgte die zweite Heirath und damit der förmliche Uebertritt Warwick's zum Hause Lancaster, also volle sechs Jahre nach der im Stücke angenommenen Zeit. Der spätere Abfall des Clarence von seinem Schwiegervater findet eben in dieser neuen Verbindung seinen Grund, welche sein Erbrecht bedeutend schmälerte.

erhörten Characterzeichnung Richard's III.*) — Eduard's Leichtsinn hat seine Früchte getragen. Warwick, der Franzosenkönig, sind in Waffen wider den wortbrüchigen Wüstling. Sein eigener Bruder Clarence, ihm in Gesinnung und Kraft nur zu ähnlich, hat ihn verlassen — nur Gloster bleibt, der Krone zu Liebe, nicht dem Bruder. Aber auch seine Tapferkeit wird durch des Königs Thorheit zu nichte, und der schwache Lancaster, beschützt freilich und regiert von einem übermüthigen Vasallen und dem unzuverlässigen Bruder des Prätendenten, besteigt auf's Neue den Thron. Diesmal wenigstens, so darf er wohl hoffen, wird der milden Tugend ihr Lohn werden. Wie sollte dies Volk ihn verlassen, dessen Bitten er niemals sein Ohr verstopfte, dessen Thränenströme seine Gnade trocknete, dessen Reichthum er niemals begehrte? — Nur zu bald soll er es erfahren, daß eiserne Zeiten eiserne Arme und eiserne Herzen verlangen. Aus Belgien landet Eduard, mit „hast'gen Deutschen" und plumpen Niederländern (beiläufig eine Bezeichnung, die der ursprünglichen, unverdorbenen Natur unseres Volkes weit besser entspricht als die in den „tintenkleckfenden Jahrhunderten" seitdem üblich gewordenen Redensarten vom deutschen Phlegma); der wankelmüthige Clarence verläßt in der Stunde der Entscheidung seine neuen Freunde, wie er sich leichtfertig zu ihnen gesellte. Warwick unterliegt bei Barnet, und der Entscheidungskampf bei Tewksbury giebt Macht und Glück, wie es scheint, für immer in die Hände des siegreichen York. Aber Sicherheit, Treue, Freude und Genuß flieht aus den Reihen der blutbefleckten Sieger vor dem Unheil-Blick des finstern Gloster, dieses Dämons des Bürgerkrieges: ein historisches Symbol, wie die Geschichte wohl hin und wieder es schafft, um ein ganzes Zeitalter mit dem zu Fleisch und Blut gewordenen Bilde der eigenen Entartung zu schrecken. Wir dürfen es nicht vermeiden, die von dem Dichter sorgfältig gedachten Grundzüge dieser hochtragischen Erscheinung aus dem Chaos der sie umtobenden Gräuelscenen zu sondern, damit die Betrachtung seines planmäßigen, selbst-

*) Alle diese Stellen sind von Shakespeare frei erfunden und mit großem Bedacht auf sorgfältige Grundlegung für den später auszuführenden Bau dieses unerhörten Characters berechnet. Richard nahm an den Ereignissen in Wirklichkeit erst um die Zeit der Schlacht von Tewksbury Antheil (1471). Er wird übrigens von den Chronisten zwar als häßlich, aber bei weitem nicht so scheußlich geschildert, als von dem Dichter.

ständigen Wirkens, seiner Erfolge und seines Sturzes uns später nicht jedes ausreichenden Maßstabes beraubt finde.

Ein historisches Symbol nannte ich Richard. In der That würde jede Beurtheilung dieses Characters ihr Ziel verfehlen, die es unternähme, ihn nach der Summe der Verantwortlichkeit und der Kraft zu messen, in welcher Schuld und Wirkungskreis des einzelnen Menschen sonst ihre Grenze finden. Der Fluch einer bösen Zeit ruht auf dieser Unglücksgestalt, welcher die schaffende Natur bei der Geburt das Brandmal aufdrückte. Als er zur Welt kam,

„schrie die Eul', ein übles Zeichen,
Die Krähe krächzte, Unglückszeit verkündend;
Der Sturm riß Bäume nieder, Hunde heulten,
Der Rabe kauzte sich auf Feueressen
Und Elstern schwatzten in mißhell'gen Weisen. —
Mehr als der Mutter Wehen fühlte Deine,
Und keiner Mutter Hoffnung kam ans Licht:
Ein roher, mißgeformter Klumpe nur,
Nicht gleich der Frucht von solchem wackern Baum:
Du hattest Zähn' im Kopf bei der Geburt,
Zum Zeichen, daß Du kamst die Welt zu beißen."

So schildert König Heinrich die Geburt des Unholds — und Richard selbst bestätigt die Worte des Feindes. Grimmig nagt der Gedanke an seine Mißgestalt an seinem Herzen. Wie man die Blutgier der Raubthiere aus dem Durst erklärt, der sie fast unaufhörlich peinigt, so wird Richard's Grimm durch die Tantalusqual gestachelt, in der er sein Leben hinzubringen verurtheilt ist. Denn die Natur gab ihm mit dem Leib eines Kobolds in vollstem Maße das heiße, nach Genuß lechzende Temperament seiner üppigen, eleganten Brüder, dieser Lieblinge einer ausgelassenen Aristokratie. Es ist von wesentlichster Bedeutung für die Auffassung dieses Characters, wie er bei jeder Gelegenheit in seinen Selbstgesprächen auf diesen Punkt zurückkommt:

„Gut! Setzt, es giebt kein Königreich für Richard,
Was kann die Welt für Freude sonst verleih'n?
Ich such' in einer Schönen Schooß den Himmel,
Mit munterm Anputz schmück' ich meinen Leib,
Bezaub're holde Frau'n mit Wort und Blick.
O kläglicher Gedank'! und minder glaublich
Als tausend goldne Kronen zu erlangen.

Schwur Liebe mich doch ab im Mutterschooß,
Und daß ihr sanft Gesetz für mich nicht gelte,
Bestach sie die gebrechliche Natur
Mit irgend einer Gabe, meinen Arm
Wie einen dürren Strauch mir zu verschrumpfen,
Dem Rücken einen neid'schen Berg zu thürmen,
Wo Häßlichkeit, den Körper höhnend, sitzt.
Und bin ich also wohl ein Mann zum Lieben?
O schnöder Wahn, nur den Gedanken hegen!
Weil denn die Erde keine Lust mir beut
Als herrschen, meistern, Andre unterjochen,
Die besser an Gestalt sind als ich selbst,
So sei's mein Himmel, von der Krone träumen."

So ist denn Mißbehagen an der eignen Natur, glühender, ungestillter Genußtrieb das ursprüngliche Gift, das alle Säfte dieses mißgeschaffenen Wesens verdirbt. Und dieses Mißbehagen nimmt die Richtung auf das Verderben der Andern, weil es gepaart ist mit dem Bewußtsein der weit überlegenen Kraft, und weil es die schlimmste Nahrung empfängt aus dem täglichen Schauspiel einer entarteten, gegen sich selbst wüthenden Gesellschaft. Von vorn herein ist Gloster der scharf blickende entschlossene, klare Kopf im Rath der Familie.*) Er giebt die Entscheidung, als sein Vater schwankt zwischen unkluger Worttreue und politischem Meineid, sein Schwert entscheidet die Schlachten, unter seinen Streichen fallen die Häupter der Gegner, die der leichtsinnige Eduard schonen würde, in träger Gutmüthigkeit mehr, als in wirklichem Edelmuth. Soll er Alles das geleistet haben, um einen Gotteslohn, um den Ruhm des ergebenen Dieners, soll er zur Hölle fahren, damit Andere das Leben genießen? Und welche Beispiele sind es denn, die seine Zeit, seine Staatsgenossen ihm bieten? Wen soll er nachahmen? Den frommen, psalmsingenden Heinrich, das Gespött seines Hofes und seines Weibes, oder Gloster, den bübisch gemordeten Patrioten, das klägliche Opfer der redlichen Pflichttreue in Mitten der verwegenen, glücklichen Schelme? Oder vielmehr die erbarmungslose Königin und den blutigen Clifford, die Mörder seines betagten Vaters und seines unmündigen Bruders? Wo ist denn die Gestalt in den

*) Es ist schon mehrmals bemerkt worden, daß dies Alles von dem Gloster des Gedichtes gilt, nicht von dem der Geschichte.

Reihen dieser dem Abgrunde zurasenden Aristokratie, die eine andere Lehre ihm predigte als jene furchtbare, daß der Kraft die Welt gehört, nicht aber dem Recht, daß Eide Fesseln sind für gläubige Thoren, aber treffliche Schutzwaffen für den Mann der That und des Erfolges, der sie zu behandeln versteht und zu deuten? Wahrlich, nicht plötzlich erzeugt die Natur jedes Aeußerste. Es ist kein harter, willkürlicher Urtheilsspruch eines tyrannischen Herrschers — es ist der Ausdruck eines ganz einfachen Naturgesetzes, jenes furchtbare Wort: daß Gott die Sünde der Väter heimsucht an den Kindern, bis ins dritte und vierte Glied. Und hier liegt denn auch die sittliche Möglichkeit und die tragische Rechtfertigung eines Characters wie der Richard's III. Für sich gefaßt, ohne Beziehung auf diese bestimmte Zeit und diese ganz besonderen Verhältnisse würde er uns anmuthen wie eine phantastische Mißgeburt des erregten Gehirns oder höchstens wie eine Verirrung der Natur, eine Aufgabe für den Arzt oder für den Criminalisten, nicht für den Dichter: er wäre jener Richard des Herrn Weiße, welcher Lessing zu seinen berühmten Untersuchungen über das Wesen des Trauerspiels Veranlassung gab. Shakespeare's Richard ist das Geschwür, in welchem der Krankheitsstoff eines schwer siechenden Zeitalters sich zusammendrängt, die verderbliche Frucht des Giftbaumes, den wir keimen und wachsen sahen. So sind wir in den Stand gesetzt, die Schuld der Zeit abzuziehen von der Schuld des Menschen, das Walten des furchtbaren Naturgesetzes zu ehren, selbst in dem Wüthen des Bösewichts, und gegenüber dieser Schreckensgestalt aus der Nachtseite menschlicher Entwickelung jenes kalten Abscheu's uns zu erwehren, mit dem jede tragische Wirkung ihr Ende erreicht. Von diesem Standpunkte aus wollen wir die Entwickelung dieses Characters demnächst zu deuten versuchen.

Elfte Vorlesung.

Richard der Dritte.

Mit Richard III. vollendete Shakespeare jene erste Folge seiner Historien, welche die Erhebung und die tragische Selbstvernichtung des Hauses York zum Gegenstande hat. Das Stück wurde 1597 zuerst gedruckt und am 20. October desselben Jahres in das Repertoire des Globe-Theaters eingetragen. Es ist jedoch mehr als wahrscheinlich, daß es spätestens 1595 geschrieben und dargestellt wurde, also etwa drei Jahre, nachdem der Dichter im dritten Theil Heinrich's VI. die Grundlinien des Hauptcharacters gezogen, den Haupt-Inhalt der Handlung angedeutet, zu dem hier ausgeführten Abschluß jener dramatischen Zeitgemälde sich gewissermaßen verpflichtet hatte. Ein Epigramm, von John Weuver, im Jahr 1595 gedichtet, preist den „honigzüngigen" Shakespeare, den Liebling Apollo's, und erwähnt von seinen Werken ausdrücklich neben Venus und Adonis und Lucretia die Dramen Romeo und Richard. Und daß dies Richard III. und nicht Richard II. war, machen innere und äußere Gründe so gut als gewiß. Während mit Richard II., um so zu sagen, das Fundament eines neuen, großartigen Gebäudes gelegt wird, jener dramatischen Geschichte des Hauses Lancaster, haben wir hier den Schlußstein des in den drei Theilen Heinrich's VI. Begonnenen und Fortgeführten vor uns, und abgesehen davon wird es sich zeigen, daß nicht nur Anlage und Sprache des vorliegenden Stückes, sondern ganz bestimmte pathologische Züge desselben zwischen ihm und den Dichtungen der Lancaster-Trilogie noch die Kluft erkennen lassen, welche die Jugend-

arbeiten Shakespeare's von den Werken seines reifen Genius trennt. Nun kann freilich von einer ästhetischen Gleichsetzung dieser von dem begeisterten Beifall der Jahrhunderte getragenen Tragödie mit den beiden letzten Theilen Heinrich's VI. die Rede nicht sein. Richard III. ist in dieser Gattung die erste, unbezweifelt und augenscheinlich ächte und selbstständige Arbeit des Dichters. Ein Paar Bearbeitungen desselben Stoffes konnten ihm allerdings vorliegen: Ein lateinischer Richard III., von Legge, im Jahre 1583 von den Studenten in Cambridge aufgeführt, und ein Stück: The true tragedie of Richard III., aufgeführt um 1594, aber vielleicht schon 1588 verfaßt. Beide haben Shakespeare Nichts geliefert, als höchstens eine äußere Anregung. Selbst das rohe historische Material ist ausschließlich der Chronik entnommen, oder nach dem Bedürfniß des Drama's frei zurecht gelegt. Wie Richard III. vor uns liegt, vereinigt er in unübertroffenem Grade den eigenthümlichen Reiz der Historie mit dem des Trauerspiels: Eröffnung einer weiten und beruhigenden Perspective, wie die Erhebung des Blicks vom vergänglichen Einzelnen auf das ewig junge Ganze sie gewährt, und Zusammendrängung des Interesses um einen Punkt, höchste Aufregung und vollkommene Befriedigung unserer sittlichen Natur durch die großen Mittel der Tragödie: Mitleid und Furcht. Und zwar liegen diese Momente nicht äußerlich neben einander. In organischster, innerlichster Durchdringung theilt das tragische Interesse dem Geschichtlichen seine leidenschaftliche Wärme mit, jede Zerstreuung und Ermattung hindernd, während es seinerseits von dem erstern den hier so nothwendigen Regulator empfängt, der den überbrausenden Affect in die Grenzen des ästhetischen Maßes zurück zwingt.

Wir werden später Gelegenheit finden, uns über diesen Punkt vollkommen Klarheit zu schaffen. Zunächst möge ein Blick auf die historische Grundidee des Gedichts das Verständniß seiner ästhetischen Wirkung vorbereiten.

Ohne allen Zwang läßt die gesammte Handlung Richard's III. sich auffassen als die In-Scene-Setzung jenes Selbstgespräches, in welchem Richard an der Leiche des ermordeten Königs (in Heinrich VI., Thl. 3, Akt 5) seine Pläne entwickelt:

„Ich habe keinen Bruder, gleiche keinem,
Und Liebe, die Graubärte göttlich nennen,
Sie wohn' in Menschen, die einander gleichen,
Und nicht in mir: Ich bin ich selbst allein!

Clarence, gieb Acht! Du stehst im Lichte mir,
Doch einen schwarzen Tag such' ich Dir aus,
Denn solche Weissagung flüstr' ich umher,
Daß Eduard für sein Leben fürchten soll,
Und dann ihn zu befrein, werd' ich Dein Tod.
Der König Heinrich und sein Prinz sind hin:
Clarence, Dich trifft die Reih'; die Andern dann.
Ich achte Nichts mich, bis ich Alles kann."

So eröffnet denn die schmähliche Ueberlistung des leichtgläubigen Königs die Reihe jener Unthaten, durch welche Richard, die allein selbstständig handelnde Person des Stücks, die Geduld der Erde und des Himmels auf eine lange schreckliche Probe setzt*). „Dann kom-

*) Clarence wurde nicht, wie bei Shakespeare, im Jahre 1471 (gleich nach dem Siege der Yorkisten) angeklagt, sondern erst 1478, sieben Jahre später. Den einzig bekannten Anlaß zum Hader zwischen den Brüdern gab Gloster's, im Drama erst nach des Clarence Verhaftung geschlossene Verbindung mit Anna. Wir erinnern uns, daß Clarence Warwick's älteste Tochter, Isabella, zur Ehe hatte, und daß die, seine Erbschafts-Aussichten schmälernde Verbindung der jüngern, Anna, mit dem Prinzen von Wales, eine Hauptursache seines spätern Abfalls von den Lancastriern war. Dieselbe Begierde nach dem alleinigen Besitz des ungeheuern Vermögens der Nevils machte ihn nach der Ermordung seines Schwagers (des Prinzen von Wales) zu einem eifrigen Gegner der Wiederverheirathung Anna's. Er versteckte die Prinzessin in London. Aber Gloster entdeckte die als Magd Verkleidete und gewann, wir wissen nicht wie, ihr Jawort. Dies der wirkliche Hergang, aus welchem bei Shakespeare jene ungeheuerliche Werbescene auf offener Straße, am Sarge des Gatten, wurde. Characteristisch für Zeit und Personen ist die Bestimmung des Ehecontracts, welche die unglückliche Mutter der beiden Damen, die Wittwe des „Königmachers", aller Hilfsmittel beraubte, und das Pflichttheil Anna's an Gloster gab, mit der Bedingung, daß es ihm auch im Falle der Scheidung bleiben solle, falls er nämlich die Geschiedene wiederheirathe — oder doch danach strebe! Darüber vergingen denn 5 Jahre. Um 1476 starb des Clarence Gemahlin an Gift, gerade rechtzeitig, um dem Wittwer später die Bewerbung um Maria, die Erbtochter des bei Nancy gebliebenen Karl von Burgund, möglich zu machen. König Eduard aber, schon lange eifersüchtig auf seines Bruders Hülfsmittel und Ansehen, trat dieser Heirath entgegen, und von nun an bestand zwischen ihnen offene Feindschaft. Den Anlaß zur Katastrophe gab dann eine Anklage wegen Zauberei und staatsgefährlicher Prophezeiungen gegen zwei vertraute Diener des Herzogs, Stainy und Burdett. Sie wurden hingerichtet. Clarence, der ihre

men die Andern an die Reihe." Nach des Königs Tode fallen zunächst die Verwandten seiner Gemahlin, die Emporkömmlinge Vaughan, Rivers und Grey als Opfer eigner Anmaßung nicht weniger als fremden Ehrgeizes. Hastings legt, mitten im Jubel über den Tod der Feinde, seinen Hals unter das Messer, der Tod der vom Dichter verschwenderisch ausgestatteten Prinzen führt den Usurpator auf die schwindelnde Höhe seiner Verbrechen und seiner Erfolge. Anna, das schwache, thörichte Weib büßt grausam ihre Hingabe an den Mörder des Gatten, des Vaters und Schwiegervaters, der junge Clarence fällt fast unbemerkt in den unter den Füßen des gottverfluchten Geschlechtes aufgähnenden Abgrund, und erst als Buckingham, der ehrlose, plattselbstsüchtige Tyrannen-Diener, die verspätete Aufwallung seines im Dienste des Bösen verwirkten Menschengefühls gebüßt hat — erst da ereilt die Rache Gottes und der Menschen den Wütherich, und ein neues, besseres Geschlecht betritt unter den Fahnen Richmonds den mit Blut für die Saaten der Zukunft gedüngten Boden. Es ist eine Reihe grauenhafter, bis an die äußerste Grenze des Menschlichen sich

---

Unschuld eifrig vertheidigt hatte, wurde in den Tower geschickt und am 16. Januar 1478 auf Befehl des Königs öffentlich des Hochverraths angeklagt. Am 7. Februar sprach Herzog Buckingham im Namen der Pairs das Todesurtheil, und bald darauf hieß es, der Herzog sei gestorben. Auf welche Weise, darüber schweigt die Geschichte. Die Sage vom Malvasier-Fasse, von Holinshed beiläufig erwähnt, entbehrt jeder Beglaubigung.

Es mag bemerkt werden, daß die Gehässigkeit, mit welcher die Regierungsgeschichte Richard's III. weit über die Grenzen der beglaubigten Thatsachen hinaus schwarz in schwarz gemalt wird, nicht Shakespeare allein angehört, sondern schon bei Holinshed, seiner Quelle, hervortritt. Holinshed folgt in der Geschichte Heinrich's VI. anderen Autoritäten als in der Richard's III. Für die letztere ist er von Thomas Morus abhängig, der seine Mittheilungen noch unter Heinrich's VII. Regierung von dem eifrig lancastrischen Cardinal Morton (dem Bischof von Ely des Drama's) erhalten haben soll und, wo es um Anklagen gegen den besiegten Gegner der herrschenden Dynastie sich handelt, keineswegs zuverlässig ist. So ist es z. B. nicht sicher, daß Gloster gleich nach dem Tode seines Bruders oder gar noch vorher sich mit Anschlägen auf die Krone trug. Er war es vielmehr, der die Edelleute der Grafschaft York von vorne herein für Eduard V. vereidigte, und es ist immerhin möglich, daß sein Auftreten gegen die Verwandten der Königin, Vaughan, Rivers und Grey zum Theil durch Befürchtungen für seine eigene Sicherheit dictirt wurde. Auch seine Intrigue gegen seinen Bruder Clarence steht nicht geschichtlich fest.

steigernder Schandthaten, deren sorgfältige Motivirung und zum Theil unerbittlich lebendige Darstellung die Scenen des Stücks fast ohne Ausnahme füllt. Aber diese Schandthaten, von deren jeder, einzeln genommen, das feinere Gefühl sich unwillig abwenden müßte, sie gewinnen eine mächtige Anziehungskraft in ihrer Gesammtheit: und zwar nicht jene dämonische, welche auch die Richtplätze mit neugierigen Zuschauern bevölkert. Es ist keine Schlächterei, der wir beiwohnen, sondern ein furchtbarer ernster Tag des Gerichts, ein Erntetag der göttlichen Gerechtigkeit, die ihre Schnitter zu finden weiß unter Gerechten und Ungerechten. Wenn je eine Darstellung menschlichen Thuns und Leidens mit erschütterndster Wahrheit und lichtester, grandiosester Geistesfreiheit in der Weltgeschichte das Weltgericht zeigte, wenn je das unnahbare Schicksal der ahnungsvollen Vorzeit auch für den Blödesten sichtbarlich heraufstieg aus unheimlicher Tiefe und seinen Platz einnahm auf dem Thron einer nicht von der Phantasie, sondern von dem Gewissen getragenen sittlichen Weltordnung, wahrlich, so mag das von dieser „Historie" gelten. Bis auf die in unglücklicher Stunde geborenen Prinzen fällt kein einziges Haupt, es sei denn als Opfer eigener Ruchlosigkeit oder eigener Thorheit. Clarence wird von dem eigenen Gewissen verurtheilt, ehe der Stahl des Mörders ihn erreicht. Der Schatten des verrathenen Warwick, seines Schwiegervaters, droht ihm mit der Strafe des Meineides. Des gemordeten Prinzen blutbesudelte, blondgelockte Engelsgestalt bezeichnet ihn der Rache der Furien und als der Mörder dem die Rache des Himmels Anrufenden entgegnet:

„Und selb'ge Rache schleudert er auf Dich
Für falschen Meineid und für Mord zugleich.
Du nahmst das Sacrament darauf, zu fechten
Im Streite für das Haus von Lancaster,"

da weiß er nichts zu entgegnen, als daß er zitternd übermäßige Bruderliebe, Satan und seinen Grimm für sich anführt. Der Königin unglückliche Verwandte, Vaughan, Grey und Rivers haben sich verhaßt gemacht durch das plumpe Benehmen übermüthiger Emporkömmlinge:

„Seit jeder Hans zum Edelmanne ward,
Ist mancher edle Mann zum Hans geworden."

Auch sie müssen sich auf dem Wege zum Henkerblocke mit Entsetzen schwerer, ungesühnter Blutschuld erinnern. Der schmähliche Sturz

des lebenslustigen übermüthigen Hastings ist eines der ergreifendsten Bilder der schuldigen, das Schicksal herausfordernden Frechheit und Sicherheit, die jemals gedichtet worden*). Es fehlt wenig, daß seine nichtswürdige Thorheit uns ihm gegenüber nicht des mörderischen Glosters Partei nehmen ließe. Als des Protectors Spürhund, Catesby, ihm das Schicksal der zu Pomfret Gefangenen meldet, bricht er jubelnd aus:

„Hör' Catesby, eh noch vierzehn Tag' in's Land gehn,
Schaff' ich noch Ein'ge fort, die's jetzt nicht denken."

Der Andre, wissend, daß er mit einem Verurtheilten und rettungslos Verlorenen redet, erwiedert höhnisch:

„Ein häßlich Ding, zu sterben, gnäd'ger Herr,
Unvorbereitet und sich Nichts versehend"

und Hastings:

„O greulich, greulich! Und so geht es nun
Mit Rivers, Vaughan, Grey; und wird so gehn
Mit Andern noch, die sich so sicher dünken
Wie Du und ich, die dem durchlaucht'gen Richard
Und Buckingham doch werth sind, wie Du weißt."

Nicht einmal dem Heroldsdiener gegenüber kann er sich halten. Der Zeuge des frühern Ungemachs, seiner Gefangenschaft im Tower, soll, so gering er ist, das neue Glück durch seine Huldigung würzen:

„Ich sag' Dir, Freund, mit mir steht's besser jetzt,
Als da Du neulich eben hier mich trafft:
Da ging ich als Gefangner in den Thurm
Auf Antrieb von der Königin Partei.
Nun aber sag' ich Dir (bewahr's für Dich),
Heut werden meine Feinde hingerichtet,
Und meine Lag' ist besser als zuvor."

Und als nun den Sichern, Glücklichen, den ebenso selbstsüchtig-gewissenlosen als thöricht-kurzsichtigen Diener der frechen Gewalt das jähe Verderben ereilt, wer erkennt da nicht mit Genugthuung selbst in der Gewaltthat des rücksichtslosen Tyrannen das gerechte Walten

*) Der Ausdruck „gedichtet" bezieht sich hier übrigens nur auf die Form der Darstellung. Den Inhalt der Scene fand Shakespeare vollständig im Leben Richard's von Thomas Morus und in der auf jenem Werke fußenden Darstellung Holinshed's.

einer vernünftigen, sittlichen Ordnung der Dinge, wem nähme Hastings nicht das Wort aus dem Herzen, wenn er nun verzweifelnd ausruft:

„Weh! Weh! um England! Keineswegs um mich!
Ich Thor, ich hätte dies verhüten können! —
Jetzt reut es mich, daß ich dem Heroldsdiener
Zu triumphirend sagte, meine Feinde
Zu Pomfret würden blutig heut' geschlachtet,
Derweil ich sicher wär' in Gnad' und Gunst. —
O flücht'ge Gnade sterblicher Geschöpfe,
Wonach wir trachten, vor der Gnade Gottes!
Wer Hoffnung baut in Lüften Eurer Blicke,
Lebt wie ein trunk'ner Schiffer auf dem Mast,
Bereit, bei jedem Ruck hinab zu taumeln
In der verderbenschwangeren Tiefe Schooß."

Und nun vollends Buckingham, dies erschütternde Urbild des grundsatzlosen, schlauen und dabei in Beurtheilung sittlicher Verhältnisse und in Abschätzung der eignen Kraft so unendlich unfähigen Glücksjägers, des zum Höfling gewöhnlichster Sorte entarteten Feudal-Aristokraten! Welche vollendete Unbefangenheit des diplomatischen Styls in den saubern Verhandlungen über die Beraubung der Prinzen, welche Schamlosigkeit in dem Feilschen über den Lohn der „staatsmännischen" Leistungen, welch' thörichtes Vertrauen auf die Dankbarkeit, deren solche Dienste von denen, welche ihrer bedürfen, doch von jeher in gleicher Weise versichert wären! Als der Edle seine Grafschaft Hereford verdient hat, glaubt er einhalten zu können auf dem abschüssigen Wege. Er hat weder den Muth der Consequenz, noch die Großartigkeit der Anschauung und des Plans, deren ästhetische Wirkungen wir in Richard's Character demnächst zu verfolgen haben. Mit vollem Recht wird er unter die Füße getreten, als er nur „Athem schöpfen will" mitten in der wilden Hetzjagd des Verbrechens. Wer hätte dies eindringliche, praktische Kapitel über „die Freundschaft der Gottlosen" gelesen und hätte dem vornehmen zudringlichen Bettler nicht von Herzen die ausgesucht schnöde Abfertigung durch den Anstifter und Nutznießer seiner Ränke gegönnt in jener klassischen Scene, jenem wahren Günstlings-Brevier, die man allen Anfängern dieser Carriere ins Stammbuch schreiben sollte:

„Ich bin nicht in der Gebe-Laune heut"

Es wäre ja wirklch gegen alle poetische Ordnung, wenn dieser kurz-

sichtige Helfershelfer des klugen Staatskünstlers seinen Antheil davon trüge an dem Triumph einer bessern Ordnung der Dinge, deren Vorkämpfer durch seine unlautere Theilnahme doch nur beschimpft würden. So concentrirt sich denn die reine, ungetheilte Empfindung des Mitleids, verbunden mit dem ungemilderten Abscheu gegen den Verbrecher, auf die beiden unschuldigen, in wenigen aber klassischen Zügen mit vollendeter Meisterschaft gezeichneten Prinzen. Ja, es lag hier die Gefahr nahe, daß die tragische Theilnahme sich zum erkältenden Entsetzen steigerte, hätte der Dichter die Katastrophe nicht unserer unmittelbaren Anschauung entzogen, nachdem wir ihr Eintreten als eine harte, aber in dieser Verkettung von Umständen unvermeidliche Nothwendigkeit nur zu deutlich erkannt haben. Man denke sich die Ermordung der Söhne Eduard's in ähnlicher Weise ausgeführt, wie die des eidbrüchigen, schuldigen Clarence — und man wird an einem schlagenden Beispiele erkennen, wo der künstlerische Effect in den pathologischen übergeht, wo Shakespeare von Eugène Sue und Victor Hugo sich scheidet.*)

So wie die Sache liegt, ist die lange Reihe von Frevelthaten, welche das Drama füllen, in der That als eine Reihe von Offenbarungen einer unnahbaren, höhern Weltordnung aufzufassen mitten im wahnsinnigen Taumel der streitenden, selbstsüchtigen Leidenschaften. Man wende nicht ein, daß alle diese Schuldigen, den einzigen Buckingham ausgenommen, keineswegs gegen den Unhold gefehlt haben, welcher sie straft, und daß der Strafende selbst am wenigsten die Thaten mißbilligt, zu deren späterm Rächer nicht sittliches Gefühl, sondern die Umstände und sein Interesse ihn machen. Es ist eben eine vergiftete Atmosphäre, in der diese unheimlichen Gestalten ihr Wesen treiben. Von den Schlachtfeldern des Bürgerkrieges, aus den Mordhöhlen der Staatsgefängnisse ist das Blut der unschuldig Gemordeten gen Himmel gestiegen, um jene furchtbaren Wetterwolken zu bilden, aus denen nun die Blitze des göttlichen Zornes rächend niederfahren, um mit den Schuldigen auch wohl einen Unschuldigen zu zerschmettern — bis dann endlich der letzte, furchtbare Schlag die Luft reinigt und

*) Für den Mord der Prinzen hatte Shakespeare als geschichtlichen Anhaltspunkt nur die Thatsache ihres Verschwindens im Tower und den allgemeinen Glauben der Zeitgenossen. Von bestimmten Beweisen durch Augenzeugen ist nicht die Rede.

die Sonne einer bessern menschlichern Zeit zwischen den Trümmern des Feudalstaates tausend Keime neuen, zukunftsreichen Lebens erweckt. Sie Alle, welche dem Wüthen des Unholdes erliegen, die königlichen Knaben ausgenommen, sie haben dazu beigetragen, jenen Staat zu schaffen, den Buckingham, Gloster und Rivers so treffend schildern, da sie über die Abholung des jungen Königs berathen. Buckingham schlägt vor, ein kleines Gefolge nach Ludlow zu schicken. „Warum ein kleines Gefolg?“ frägt Rivers, und Buckingham:

„Ei Mylord, daß ein großer Haufe nicht
Des Grolles ungeheilte Wunde reize;
Was um so mehr gefährlich würde sein,
Je mehr der Staat noch wild und ohne Führer,
Wo jedes Roß den Zügel ganz beherrscht,
Und seinen Lauf nach Wohlgefallen lenkt.
Sowohl des Unheils Furcht, als wirklich Unheil
Muß, meiner Meinung nach, verhütet werden.“

Gloster:

„Der König schloß ja Frieden mit uns Allen
Und der Vertrag ist fest und treu in mir.“

Rivers:

„So auch in mir, und so, denk' ich, in Allen;
Doch weil er noch so frisch ist, sollte man
Auf keinen Anschein eines Bruchs ihn wagen,
Den viel Gesellschaft leicht befördern könnte.“

Es ist eben eine entsetzliche Saat von Mißtrauen, Zwietracht, Selbstsucht und Falschheit, welche ein lange währender Bürgerkrieg allemal in nicht ganz festen Characteren der Betheiligten zurück läßt: die nur zu natürliche Folge eines Zustandes, der nicht diese oder jene Wirkung des Rechtes, sondern das Recht selbst in seiner Grundlage in Frage stellt. Der Sieger sieht sich von Freunden und Anhängern umgeben, die um seinetwillen Eide gebrochen, Mitbürger, Verwandte gemordet, alle Gesetze der Gesellschaft verletzt haben. Woher soll das Vertrauen ihm kommen zu den Meineidigen, woher die Milde gegen die Mörder, woher uneigennützige Großmuth oder strenge Rechtlichkeit gegen eine Schaar von selbstsüchtigen Parteigängern, die ihn nur zu sehr an den Ursprung seiner Gewalt erinnern und die er weit eher verachten und fürchten, als achten und lieben gelernt hat? Dazu die Gier nach Genuß, wie lange Gefahren sie stets erzeugen! Man lese

die Schilderungen, welche Shakespeare an mehreren Stellen von diesem „glorreichen Sommer York's“ entwirft. So gleich im Anfange:

„Nun zieren unsre Brauen Siegeskränze,
Die schart'gen Waffen hängen als Trophä'n;
Aus rauhem Feldlärm wurden muntre Feste,
Aus furchtbaren Märschen holde Tanzmusiken.
Der grimm'ge Krieg hat seine Stirn entrunzelt,
Und statt zu reiten das geharn'schte Roß
Um droh'nder Gegner Seelen zu erschrecken,
Hüpft Er behend in einer Dame Zimmer
Nach üppigem Gefallen einer Laute.“

Dazu nun die Berichte von dem zügellosen, üppigen Leben Eduard's des Geliebten der Frau Shore, jene Worte Gloster's an Buckingham, seinen Unterhändler in der City:

„Stell' ihnen vor, wie Eduard einen Bürger
Am Leben strafte, bloß weil er gesagt,
Er wolle seinen Sohn zum Erben machen
Der Krone, meinend nämlich seines Hauses,
Das so nach dessen Schilde ward benannt.
Auch schild're seine schnöde Ueppigkeit
Und viehisches Gelüst' nach jedem Wechsel,
Das ihre Mägde, Töchter, Weiber traf,
Wo nur sein lüstern Aug' und wildes Herz
Ohn' Einhalt wählen mochte seinen Raub.“

Diese und eine Menge ähnlicher Züge fasse man zusammen, und man erhält das Bild einer Zeit, in der unter den Führern der siegreichen Partei Schuldige und Unschuldige sich kaum noch unterscheiden lassen, die das Bedauern des einzelnen Opfers in dem Bewußtsein der allgemeinen Schuld, in dem Schauer vor einer unerbittlichen Naturnothwendigkeit fast aufgehen läßt.

Und diese unnahbare Nothwendigkeit des rächenden Verderbens, dieses durch menschliche Schuld geschaffene, aber nun zur dämonischen Naturkraft gewordene Verhängniß — es ist vom Dichter geflissentlich dargestellt mit Benutzung einer der antiken Tragödie entlehnten Form, deren eigentlicher und ursprünglicher Sinn sonst der sonnenhellen Welt von Shakespeare's Dichtung sehr fern liegt. Ich meine die Bedeutung, welche die Dira, der Fluch des freventlich Verletzten, für das Schicksal des Beleidigers gewinnt. Unheimlichen gespenstischen Klanges

umschweben die Sterbeseufzer, die Verwünschungen längst gemordeter Opfer das Ohr der Sieger. Schon erinnerten wir daran, wie Clarence keine Ruhe findet im Thurm vor den Rache fordernden Geistern der verrathenen Verwandten und Bundesgenossen. Als Rivers und Grey zum Block gehen, fällt ihnen das grause Wort Margaretha's auf's Herz:

Grey:

„Nun fällt Margaretha's Fluch auf unser Haupt,
Ihr Racheschrei, weil Hastings, Ihr und ich
Zusah'n, als Richard ihren Sohn erstach."

Rivers:

„Da fluchte sie Hastings, da fluchte sie Buckingham,
Da fluchte sie Richard. Gott! Gedenke deß!
Hör' ihr Gebet für sie, wie jetzt für uns!"

Die eigenen, heuchlerisch und frevelhaft gesprochenen Worte fallen mit geheimnißvoller Schicksalsgewalt auf das Haupt der Schuldigen. So zeichnet Buckingham seinem eigenen Schicksal den Weg vor, als er bei der Aussöhnung mit den Verwandten der Königin Elisabeth ausruft:

„Wenn Buckingham je wendet seinen Haß
Auf Eure Hoheit, nicht mit schuld'ger Liebe
Euch und die Euern herzt, so straf' mich Gott
Mit Haß, wo ich am meisten Lieb' erwarte!
Wann ich am meisten einen Freund bedarf
Und sichrer bin als je, er sei mein Freund:
Dann grundlos, hohl, verräth'risch voll Betrug
Mög' er mir sein! Vom Himmel bitt' ich dies,
Erkaltet meine Lieb' Euch und den Euren."

Selbst Richard, der kaltblütige Zweifler an Allem, was menschliche Herzen sonst bewegt: gegen diese geheimnißvolle, das ganze Stück durchwehende Gewalt ist er nicht unempfindlich. Mit sichtbarer Aengstlichkeit sucht er die Flüche der trauernden Anna zu unterbrechen, oder doch durch Deutungen von sich abzuwenden. Als er den von ihm selbst verläumdeten Clarence beklagt, setzt er hinzu:

„Verzeih' Gott denen, welche Schuld daran sind!
(mit bei Seite gesprochenem Zusatz):
Denn flucht' ich jetzt, hätt' ich mich selbst verflucht."

Die ingrimmige Margaretha mag er absichtlich nicht reizen, und als in der entscheidenden Stunde vor der Schlacht die Geister der Ge-

mordeten aufsteigen, um seine Träume zu schrecken, da wird ihm der Sturmhut zu schwer wie die Lanze und die alte Kühnheit verläßt ihn*). Zusammengefaßt aber hat der Dichter alles Erschütternde und Entsetzliche dieser antiken Symbolik in der furchtbaren Gestalt der alten Margaretha. Losgelöst von allen Bedingungen der dramatischen Wahrscheinlichkeit**), mit der Freiheit der Gespenster und der Wahnsinnigen, blickt dieser Mensch-gewordene Fluch einer bösen, harten Zeit mit dem erstarrenden Geisterblick in das üppige Treiben der Sieger. Ueberall weiß sie die Frevler zu finden: im Palast und auf der Straße, während der Trauer des Begräbnisses und im Jubel des Triumphs. Es ist, als träte der antike Chor in seiner düstern Gewalt und in seinem lyrischen Schwung uns entgegen in dieser einen Gestalt, welche die von ihr nicht beeinflußte Handlung mit der höhnenden und strafenden Stimme des Schicksals begleitet und in gewissem Sinne die Vermittlerin macht zwischen den Absichten des Dichters und der Auffassung des Zuschauers. So haben denn auch die Klagescenen zwischen ihr und den anderen Frauen noch ganz jene lyrische, an die Oper erinnernde Anlage, wie mehrere entsprechende Stellen in Heinrich VI. Und wie hier der Einfluß des antikisirenden Motivs auf den noch jugendlichen Dichter — so ist vielleicht eine andere mehr persönliche Eigenthümlichkeit seiner früheren Arbeiten erkennbar in der merkwürdigen Scene, die von je den Stein des Anstoßes für Beurtheiler und Leser bildete. Ich meine die Werbung Richard's III. um Anna.

Die Vertheidiger Shakespeare's haben hier stets einen schweren Stand gehabt gegen die Angriffe der schönen Seelen von beiden Geschlechtern. — In der That, es ist keine gewöhnliche und leicht zu verstehende Erscheinung: diese Wittwe am Sarge des gemordeten

---

*) Die Geisterscene führte Shakespeare nach einer Andeutung Holinshed's meisterhaft aus: „Das Gerücht ging," heißt es in der Chronik, „daß Richard in jener Nacht einen furchtbaren Traum hatte. Denn es schien ihm, während er schlief, als sähe er verschiedene Gestalten, gleich furchtbaren Teufeln, die ihn nicht ruhen ließen."

**) Um die Zeit von des Herzogs von Clarence Katastrophe befand sich Margaretha garnicht in England. Sie war nur 5 Jahre nach der Schlacht bei Tewksbury gefangen, bis 1476, erst im Tower, dann zu Windsor, dann zu Wallingford und wurde auf Verwendung Ludwig's XI. nach Frankreich entlassen. Sie starb dort im Jahre 1482, ein Jahr vor Eduard's Tode.

Schwiegervaters, laut jammernd über den Verlust des Vaters, des Gemahls, der gesammten Verwandtschaft und des Reichthums und der Ehre zumal: und nun ihr gegenüber der schiefe, häßliche, von Gott gezeichnete Uebelthäter, der Urheber alles Jammers — als glücklicher, siegreicher Freier. Liegt hier der Vorwurf der Uebertreibung, des übertragischen Effect-Haschens nicht allzu nahe? Es ist noch gut, wenn es dabei sein Bewenden hat — wenn man den Dichter nicht geradezu der Barbarei und Gemeinheit beschuldigt, à la Voltaire und Frédéric le Grand. Die Sache verlangt jedenfalls die genaueste Prüfung. So Viel vor Allem ergiebt sich beim ersten Blick, daß von Nachlässigkeit, von unüberlegter, leidenschaftlicher Darstellung hier garnicht die Rede sein kann. Schon die geflissentliche und handgreifliche Abweichung von der Geschichte, ja von aller äußeren Wahrscheinlichkeit würde dagegen sprechen. Und was noch mehr sagt: die besonnenste, durchdachteste Motivirung läßt gerade hier in höherem Grade sich nachweisen, als in irgend einer anderen Scene des Drama's. Der Dichter hat das allerklarste Bewußtsein über das Ungeheuerliche der Aufgabe. Eindringlicher als alle Kritiker schildert es Richard selbst in den Worten:

„Ward je in dieser Laun' ein Weib gefreit?
Ward je in dieser Laun' ein Weib gewonnen?
Ich will sie haben, doch nicht lang' behalten.
Wie? Ich? Der Mörder ihres Manns und Vaters
In ihres Herzens Abscheu sie zu fangen,
Im Munde Flüche, Thränen in den Augen,
Der Zeuge ihres Hasses blutend da;
Gott, ihr Gewissen, Alles wider mich,
Kein Freund um mein Gesuch zu unterstützen,
Als Heuchlerblicke und der baare Teufel!"

Wo Shakespeare mit dieser Intention arbeitet, kann man mit Einwürfen gegen die innere Wahrheit und Motivirung seiner Scenen nicht vorsichtig genug sein. Auch die vorliegende zeigt dem besonnenen Beurtheiler jedenfalls die feinste und gründlichste Vorbereitung der beabsichtigten Wirkung. Es ist der Mühe werth, das ein wenig näher anzusehen.

Mit imponirender, feindselig-roher Entschlossenheit beginnt der seltsame Freier seine Werbung. Er brutalisirt die Begleiter, höhnt

die ingrimmige Dame und rückt dann gleich dreist mit einer schweren Batterie von Schmeichelei gegen die Festung vor:

„Geruhe, göttlich Urbild eines Weibes,
Von der vermeinten Schuld mir zu erlauben
Gelegentlich bei Dir mich zu befrei'n."

Der zurück kommende Hohn kann ihn nicht irre machen. Er läßt die Dame ruhig austoben, erwiedert jeden Vorwurf mit einer frechen, zum Theil wild humoristischen Lüge, jede Beschimpfung mit einer feurigen Liebkosung und eröffnet dann den Hauptangriff mit den Worten:

„Eu'r Reiz allein war Ursach' dieser Wirkung,
Eu'r Reiz, der heim mich sucht in meinem Schlaf,
Von aller Welt den Tod zu unternehmen
Für eine Stund' an Eurem süßen Busen!"

Die Wirkung ist zunächst ganz naturgemäß der Paroxysmus des Abscheu's. Anna speit nach ihm, dem schnöden Molch. Er bleibt fest und — ein sehr richtiger Zug — die kriegerische Rauhheit, ja Brutalität seines frühern Lebens muß seiner Selbsterniedrigung hier zur Folie dienen und ihr einen Werth geben, der bis auf einen gewissen Punkt in ähnlichen Verhältnissen jeden Tag seine Wirkung thut. Ein theatralischer Hauptstreich, die Bitte um den Tod von der schönen, angebeteten Hand, bringt dann die Entscheidung. Da Anna nicht zustößt, so ist sie verloren. Aber auch jetzt ist von einem rohen, grellen Umschlag der Stimmung noch lange nicht die Rede. Zweimal zielt die Unglückliche; dann verräth sie ihre Schwäche dem lauernden Verführer freilich, aber schwerlich schon den Umstehenden oder sich selbst in den Worten:

„Steh' Heuchler auf! Wünsch' ich schon Deinen Tod,
So will ich doch nicht sein Vollstrecker sein!"

Mit dem Ausruf: „Kennt' ich doch nur Dein Herz!" sind, um in dieser diplomatischen Sache mich eines Kunstausdrucks zu bedienen, die Präliminarien abgeschlossen. Schritt für Schritt mäßigt sich von nun ab der nur noch conventionelle, den Anstand wahrende Ton der Weigerung, bis sie den Ring nimmt, auch das noch mit den Worten: „Annehmen ist nicht geben." Doch „freut es sie schon von ganzem Herzen," daß sie ihn so reuig sieht, und sie überläßt ihm die Bestattung der Leiche und begiebt sich auf seinen Wunsch nach Crosby-Hof, natürlich immer ohne Etwas geradezu zu versprechen: selbst das zuletzt

zugestandene Lebewohl wird noch in eine zweideutige Form ächt weiblicher Zurückhaltung gekleidet.

Es ist hier Nichts zu machen mit der Ausflucht, der Dichter habe, wie das in seinen Jugendwerken sonst wohl vorkommt, hier etwa eine derb angelegte Skizze den vollendeten Partien des Gemäldes eingefügt. Ganz im Gegentheil: die Scene erweist sich als eine der am feinsten und saubersten gearbeiteten des ganzen Drama's.

Nur freilich, daß wir damit des Gefühls nicht los werden, daß hier dennoch Etwas nicht ist, wie es sein sollte. Die wunderliche Fabel von der vergleichsweisen Unbeständigkeit des Weibes in Herzenssachen hat in der Komödie ihre volle Berechtigung — im ernsten Drama dagegen wird die Geschichte von der Matrone von Ephesus uns stets verletzen, und wäre sie mit Shakespeare'scher Kunst motivirt. Wir schaudern in der idealen Nachbildung des Lebens, wie im Leben, zurück vor der Mißgestalt, deren fratzenhaftes Bild uns auf der Maskerade ergötzte. Es giebt keine Autorität, die uns, selbst einem Shakespeare gegenüber, verpflichten könnte, unser Gefühl für Wahrheit und Natur zu verleugnen — zumal wo es so nahe wie hier liegt, den Schwächen der ästhetischen Rechtfertigung einer Stelle durch eine pathologische Erklärung zu Hülfe zu kommen. Wir hatten bereits mehrfache Gelegenheit, den eigenthümlich düstern, unheimlichen Grundton zu bemerken, welcher die Frauenbilder in Shakespeare's Jugendstücken von denen seiner reifern Arbeiten so merklich scheidet. Seine eigene Seele scheint von dem Fluch umdüstert, in dem die Verzweiflung der Venus an der Leiche des geliebten Adonis sich Luft macht. Jener bittere, scharfe Hohn, der in den Frauengestalten Heinrich's VI. so wie in denen der Lustspiele der ersten Periode nur zu oft hervortritt — er entfaltet sich in der Tragödie von Richard III. noch einmal in seiner vollen Gewalt, um dann einer reiferen, milderen und wahreren Auffassung Platz zu machen. Wie in Margaretha und Herzogin Gloster (in Heinrich VI.) die heftigen, dämonischen Leidenschaften des Weibes, so wird hier weibliche Unselbstständigkeit und unzuverlässige, characterlose Schwäche Gegenstand der bittersten, unbarmherzigsten Satire. Es ist, als machte ein gequältes, schmerzlich verwundetes Herz sich Luft in absichtlicher Herabwürdigung einer Gewalt, die es verachten möchte, während es gleichwohl ihren Einfluß empfindet, und vielleicht gehen wir nicht zu weit, wenn wir die verbitterte Stimmung der vorliegenden Scene lieber durch eine Erinnerung an die traditio-

nellen, in den Sonnetten durchklingenden Jugenderlebnisse des Dichters zu erklären versuchen, als durch Betrachtungen über eine angebliche, gerade in diesem Punkte durch die Erfahrung täglich widerlegte Schwäche der weiblichen Grundanlage, oder durch die Annahme, daß die Scene (die ohnehin mit Richard's einleitenden Selbstgesprächen im Widerspruch steht) zur Veranschaulichung der vollendeten Heuchlerkunst Richard's nothwendig gehöre*).

Abgesehen von dieser Härte nun und von jener so trefflich in dem geistigen Organismus des Stückes aufgehenden Benutzung antiksymbolischer Formen erinnert in Richard III. höchstens hie und da eine gewagte Antithese oder der Uebergriff eines Monologs in die dramatische Entwickelung, an die Ungleichheiten von Shakespeare's Erstlingsarbeiten. Es ist z. B. schwerlich zu rechtfertigen, wenn Richard zu sich sagt:

„Und ist nur König Eduard treu und ächt,
Wie ich verschmitzt, falsch und verrätherisch,
So muß heut Clarence eng verhaftet werden."

*) Ich kann gegenüber dem einfachen Widerspruch anderer Commentatoren diese Bemerkungen nicht zurücknehmen, wobei ich freilich weit entfernt bin, für eine bei mir zur subjectiven Ueberzeugung gewordene Vermuthung die beweisende Kraft von actenmäßigen Thatsachen in Anspruch zu nehmen. Dagegen ergreife ich mit Vergnügen die Gelegenheit, dem trefflichen Essay von Dechelhäuser über Richard III. für die Ausführungen über die zweite Werbescene (im vierten Act) mich dankbar zu erweisen (p. 67—103). Dechelhäuser macht es mindestens zweifelhaft, ob die Nachgiebigkeit der Königin-Wittwe Elisabeth gegenüber dem Mörder ihrer Söhne nicht nur eine scheinbare, durch Richard's Drohungen erzwungene ist. Es spricht dafür die Oekonomie des Drama's, (Richard's zweite Werbung fällt nicht vor, sondern hinter die Peripetie, in die Zeit seines absteigenden, der Katastrophe zustrebenden Schicksals), die englische Bühnentradition und der Umstand, daß Stanley in der fünften Scene des vierten Actes die „herzliche Einwilligung" der Königin in die Vermählung ihrer Tochter mit Richmond meldet. Freilich bleibt dabei immer der Vorwurf in Kraft, daß Shakespeare uns über einen Punkt von so eminenter Wichtigkeit eben doch im Ungewissen ließ: vielleicht zu sehr auf das Tactgefühl und die Kunst seiner Schauspieler vertrauend. Doch möchten wir ihm lieber zehn solcher Nachlässigkeiten auf die Rechnung schreiben, als die absichtliche Wiederholung einer solchen psychologischen Paradoxie, wie sie, alle Kunst der Ausführung zugegeben, für unser Gefühl aus der Scene mit Anna doch einmal nicht fortzuschaffen ist.

Denn nicht auf Eduard's Aechtheit und Treue speculirt der Verräther, sondern auf den gedankenlosen Leichtsinn und die undankbare Selbstsucht eines gänzlich verkommenen Genußmenschen, der um alberner, zweideutiger Prophezeiungen willen einen Bruder morden soll, welcher einst Alles für ihn in die Schanze schlug.

Auch nimmt der Dichter wohl zu augenscheinlich für seinen Helden das Wort, wenn er den König an einer anderen Stelle sagen läßt:

„Und so bekleid' ich meine nackte Bosheit
Mit alten Fetzen, aus der Schrift gestohlen,
Und schein' ein Heil'ger, wo ich Teufel bin!"

Es ist kaum eine Verworfenheit denkbar, die in solchen Ausdrücken sich zeichnete, ohne vor den eigenen Zügen zurück zu beben. Abgesehen von dergleichen sehr vereinzelten Stellen, entwickelt die Sprache einen poetischen Reichthum, eine urgewaltige Kraft, die Handlung aber eine Fülle hinreißender dramatischer Effecte, die allein hinreichen würden, die außerordentliche, durch Jahrhunderte erprobte Wirkung dieses Gedichts zu erklären — selbst wenn Shakespeare in der Zeichnung des das Ganze tragenden Hauptcharacters nicht eines der merkwürdigsten und schwierigsten dramatischen Probleme gelöst hätte. Ich meine die Aufgabe: Für einen mißgestalteten Bösewicht, für einen Verworfenen, fast ohne die leiseste Spur eines bessern Gefühls, ein hohes Maß tragischer Theilnahme zu erwecken und bis ans Ende zu erhalten, ja zu steigern.

Jenes Bild, welches wir schon im dritten Theile Heinrich's VI. von Richard uns machen mußten, von dem mißgeschaffenen, verwegenen, selbstsüchtigen, mitleidlosen, aber durch geistige Kraft alle Umgebungen beherrschenden Scheusal, wir finden es hier vor Allem bestätigt, vielfach ergänzt und in den grellsten Farben vollendet. Die eigne Mutter tritt wider ihn auf mit dem Zeugniß:

„Zur Welt gebracht,
Hast Du die Welt zur Hölle mir gemacht.
Eine schwere Bürde war mir die Geburt;
Launisch und eigensinnig Deine Kindheit;
Die Schulzeit schreckhaft, heillos, wild und wüthig:
Dein Jugendlenz verwegen, dreist und tollkühn;
Dein reif'res Alter stolz, fein, schlau und blutig,
Zwar milder aber schlimmer, sanft im Haß.

Welch' eine frohe Stunde kannst Du nennen,
Die je in Deinem Beisein mich begnadigt?"

Und Alles was wir von ihm sehen und hören, bestätigt nur zu sehr die grauenhafte Schilderung. Es giebt kein Band der Natur, das dieser Unhold nicht planmäßig zerrissen, keine unter den heiligen Grundlagen menschlicher Sitte, die er nicht besudelte, nach besten Kräften zerstörte und frohlockend unter die Füße träte. Sein Lächeln ist tödtlich, wie sein Grimm. Es ist, als folgte ihm eine Atmosphäre des Verderbens, unter der alles frische Leben dahin welkt, wo er sich zeigt. Er ist selbst hinweg über die Schwäche des Räubers, der wenigstens dem Kameraden gegenüber das Gesetz der Worttreue und des Eigenthums achtet, das er im Kampf mit der Gesellschaft täglich verletzt. Und keine blendende Außenseite giebt die Tünche her für dieses schreckliche Grab aller Menschlichkeit, alles Rechts, aller Treue. Verkrüppelt, entstellt, entblößt von Liebesmajestät, muß er mit Ingrimm seinen Schatten in der Sonne spähn, von Hunden angebellt, wo er sich zeigt. Und dieses physische und moralische Ungeheuer brachte von je eine der gewaltigsten poetischen Wirkungen hervor, von denen die Geschichte der tragischen Bühne berichtet. Die größten Darsteller, ein Burbadge, Garrick, Kean, Kemble haben mit Vorliebe in dieser Rolle geglänzt. Nicht nur die mitspielenden Frauen wurden von der fascinirenden Gewalt seines Blickes getroffen. Es war bekanntlich eine Darstellung des Richard, welche Burbadge die Einladung zu jenem Stell-dich-ein eintrug, bei dem Shakespeare nachher ungebeten als Wilhelm der Eroberer mitwirkte. Und so drängt denn die Frage sich auf, wie neben solchen Thatsachen jenes oberste Gesetz der Tragödie bestehen könne, das für den Helden derselben einen gemischten Character vorschreibt: nicht verderbt genug, um das Mitleid in Abscheu untergehen zu lassen und nicht so vorwurfsfrei, daß sein Untergang den letzten Grund aller geistigen Gesundheit, das Vertrauen zu der obersten gerechten Leitung aller menschlichen Dinge ernstlich erschüttern könnte. Wo ist, so fragen wir, wo ist hier das Band, welches dieses Scheusal an die Menschheit knüpft, wo die Kette, die eine Einwirkung seines Schicksals auf unser Gefühl vermittelt und jene menschliche Theilnahme uns möglich macht, auf der zuletzt jede Wirkung des Trauerspiels, wie aller andern Kunstformen beruht?

Es wird dem Leser nicht entgangen sein, daß bereits der größte Theil des bisher Bemerkten zur Lösung dieser unvermeidlichen Frage,

als dem eigentlichen, geistigen Schwerpunkte des Stückes, in näherer oder fernerer Beziehung stand. Versuchen wir es jetzt, die zerstreuten Fäden zusammen zu fassen und auf der gewonnenen Grundlage fortbauend, zu einem klaren Ergebniß zu gelangen.

Vor Allem: Der ganze Verlauf der vorliegenden Handlung, neben dem, durch den Dichter augenscheinlich verlangten und erleichterten Rückblick auf den Inhalt der vorher besprochenen Stücke mußte uns zu der Ueberzeugung führen, daß wir es hier nicht mit den individuellen Ausschreitungen eines einzelnen Menschen, im gewöhnlichen Sinne, zu thun haben. Wir erkannten in Richard den Vertreter einer von schwerer Krankheit ergriffenen Zeit, das Gefäß, in welchem der Giftstoff ganzer Geschlechter sich ansammelt zur furchtbarsten, concentrirtesten, aber dem Ganzen ebenso heilsamen, wie dem Einzelnen tödlichen Wirkung. Wenn seine Absichten ihn zu einem Genossen des Satans stempeln, so zeigen seine Erfolge ihn fast im Licht einer Gottesgeißel, eines auserwählten Werkzeuges des vernünftigen und unfehlbaren Urquells der Dinge. Seine Ruchlosigkeit vernichtet eine Aristokratie, welche ihrer bisherigen Stellung sich unwürdig zeigte, das Uebermaß seiner Frevel weckt das eingeschlummerte Rechtsbewußtsein in dem noch gesunden Theile des Volkes — wir befinden uns in einem Unwetter, das nach erstickender Schwüle herein bricht, und achten der stürzenden Bäume weniger, um des Segens und der Erquickung willen, welche der Abend bringen wird. In ganz merkwürdiger Weise zeigt sich hier die Wirkung jener großartigen, historischen Perspective welche Shakespeare's geschichtliche Stücke über alle ähnlichen Versuche späterer Zeiten so unendlich empor ragen läßt. Ein Character wie Richard III. in dem engen Rahmen des regelmäßigen Trauerspiels würde die Vorwürfe rechtfertigen, mit welchen Voltaire und Friedrich der Große von „den blutigen Farcen“ der „abscheulichen, englischen Stücke“ sich abwandten. Es wäre der Riese im Kleide des Zwerges: man könnte ebenso gut den Niagara als Kaskade eines französischen Gartens benutzen. Indem wir genöthigt werden, den Helden als den Sohn seiner Zeit und seines Landes zu betrachten, die Schicksale des vergänglichen Einzelnen beständig auf die Zustände des unsterblichen Volkes zu beziehen, schwindet mit einem Theil seiner Größe auch — ästhetisch natürlich und nicht etwa moralisch — ein Theil seiner Schuld. Die männliche, historische Auffassung macht es möglich, Dissonanzen zu lösen oder doch ihre Lösung ahnen zu lassen, die im Leben des

Einzelnen mit unerträglichem Mißton uns verletzen müßten; sie macht es im größesten Sinne zur Wahrheit, was Schiller als die Aufgabe der tragischen Kunst bezeichnet:

„Sie sieht den Menschen in des Lebens Drang
Und wälzt die größ're Hälfte seiner Schuld
Den unglückseligen Gestirnen zu."

Selbst die entsetzlichste der Unthaten des Tyrannen, die Ermordung der einzigen, reinen, unschuldigen Opfer, welche das Verhängniß seinem Ehrgeiz in den Weg wirft, der seinem Schutz anvertrauten Söhne des verstorbenen Bruders — sie muß den höheren Absichten der Vorsehung dienen: Denn sie allein macht endlich jene Vereinigung der beiden Rosen möglich, welche mit Richmond's und Elisabeth's Vermählung die Quelle des langjährigen Bürgerkrieges dauernd verstopft.

Aber alle diese Erwägungen würden die dramatische Wirkung dieses außerordentlichen Characters noch nicht erklären, hätte Shakespeare nicht Sorge getragen, das mangelnde sittliche Moment in dieser Erscheinung durch das einzig mögliche Surrogat, einen übergroßen Reichthum geistiger Kraft, zu ersetzen. Richard wäre in der That ästhetisch nicht zu ertragen, wenn er seine ganze Umgebung nicht an Klugheit, genialer Thatkraft, rücksichtslosem, folgerichtigem Muth eben so weit überragte, als an mitleidloser Härte und Selbstsucht. Es ist wohl der Mühe werth, seine Entwickelung von dieser Seite her ins Auge zu fassen.

Es ist zunächst die vollendetste Selbstbeherrschung, durch welche er unter seinen Umgebungen als die geniale, höhere Kraft sich kundgiebt. Von Natur eigenwillig, sarkastisch, zu rohester Gewaltsamkeit fähig und geneigt — bewährt er sich als den feinsten, ausdauerndsten Meister listigen Heuchelns, sobald er einmal seinen Entschluß gefaßt und den Weg, der ihn von dem Throne trennt, mit dem Auge gemessen hat. Hiebei kommt gerade jener Gegensatz zwischen dem, was er ist und dem, was ihm zu Zeiten zu scheinen beliebt, ihm trefflich zu statten:

„Weil ich nicht schmeicheln und beschwatzen kann,
Nicht lachen, streicheln, hintergehn und kriechen,
Fuchsschwänzend wie ein Franzmann und ein Aff',
So hält man mich für einen häm'schen Feind.
Kann denn ein schlichter Mann nicht harmlos leben,

Daß nicht sein redlich Herz mißhandelt würde
Von seidnen, schlauen, schmeichlerischen Gecken?"

So führt er sich unter den Verwandten der Königin ein. Es ist Jago, der biedere Schurke, dessen Lächeln sich von der Rohheit seines gewöhnlichen Wesens einen Kreditbrief ausstellen läßt, um bei ehrlichen Leuten für baare Münze zu gelten. So gewinnt er Anna in jener oben geschilderten Scene, so lockt er den üppigen, kleinlichen Eduard ins Netz, so den leichtfertigen Clarence, so Hastings, den thöricht-dummstolzen Günstling. Die Thronbewerbung ist eine wahrhaft typische Lection in der Kunst, die öffentliche Meinung zu redigiren. Es ist, als sähe man eine Scene aus Reinecke Fuchs, wenn der Brudermörder eintritt, auf zwei Bischöfe gestützt, das Gebetbuch in der Hand, wenn er Buckingham's schwülstige Anrede mit fromm ausweichenden Weigerungen erwiedert und dann schließlich zu der Erklärung sich drängen läßt:

„Ich bin ja nicht von Stein,
Durchdringlich Eurem freundlichen Ersuchen,
Zwar wider mein Gewissen und Gemüth."

Und nun der überlegene, feine Humor, mit dem er den ebenso kurzsichtigen als gewissenlosen Buckingham, das willkommene Werkzeug seines Ehrgeizes, behandelt:

„Mein andres Selbst! Du, meine Rathsversammlung!
Orakel und Prophet! Mein lieber Vetter,
Ich folge Deiner Leitung wie ein Kind."

So schmeichelt er dem Gehülfen seiner Verbrechen, während er ihn vollkommen durchschaut und benutzt, bis dann der Augenblick kommt, den zum erstenmal Zögernden und Bedenkenden das Stirnrunzeln der Hoheit empfinden zu lassen. Sein Meisterwerk aber macht der politische Biedermann, als er der durch ihn ihrer Söhne beraubten Mutter die Tochter abschwatzen will, und wenn diesmal der Erfolg zweifelhaft bleibt, so liegt die Schuld gewiß nicht an Abnahme seiner Kraft, sondern an der Unmöglichkeit der Aufgabe. An Stelle des brüsken Tobens und der dick aufgetragenen Schmeichelei, welche das jugendliche, schwache Weib leicht einschüchterten und gewannen, tritt hier der erfahrenen Matrone gegenüber der ruhige, gesetzte Ernst des besonnenen Geschäftsmannes. Die freche Zumuthung wird durch eben so bedachtsame als geschickte Geltendmachung aller Verführungsmittel in der That fast verhüllt. Weit entfernt, sich in unnütze Lügen zu ver-

stricken, wie Anna gegenüber, gesteht er, was sich ohnedies mit Erfolg nicht leugnen läßt:

„Seht, was geschehen, ist jetzt nicht zu ändern.
Der Mensch geht manchmal unbedacht zu Werk,
Was ihm die Folge Zeit läßt, zu bereu'n."

Dann folgen, mit glänzender Beredtsamkeit vorgetragen, Versprechungen und Betheuerungen, wie die Lage sie verlangt, und den Schluß macht nicht ein komödienhafter Knalleffect, wie dort der mit dem Schwerte (er wäre hier wahrlich nicht angebracht gewesen) sondern die bündigste und mäßigste Darlegung des Sachverhalts:

„Um Deine schön' und edle Tochter werbe!
Auf ihr beruht mein Glück, und Deines auch.
Denn ohne sie erfolgt für mich und Dich,
Sie selbst, das Land und viele Christenseelen
Tod und Verwüstung, Fall und Untergang.
Es steht nicht zu vermeiden als durch dies,
Und wird auch nicht vermieden als durch dies.
Drum, liebe Mutter (so muß ich Euch nennen),
Seid meiner Liebe Anwalt: stellt ihr vor
Das was ich sein will, nicht was ich gewesen;
Nicht mein Verdienst, nein, was ich will verdienen;
Dringt auf die Nothdurft und den Stand der Zeiten,
Und seid nicht launenhaft in großen Sachen."

So sollen die Eitelkeit der Frau, die Liebe der Mutter, am Ende auch Patriotismus und verständige Berechnung des wahrscheinlichen Ausgangs seinen Plan unterstützen. Die Kunst des Dichters bietet ihre feinsten und wirksamsten Hülfsmittel auf, um das Ungeheuerliche im Lichte des Natürlichen und Möglichen zu zeigen.

Und diese überlegene Intelligenz, auf schnödeste, selbstsüchtige Zwecke gerichtet, wie sie es ist, sie empfängt die Weihe eines dramatischen Characters durch ihre Vereinigung mit dem unerschütterlichsten, physischen und moralischen Muthe, der je für eine schlechte Sache gefochten.

Klar und scharf die eigene Seele studirend, wie die ihn umgebende Welt, besitzt Richard sich selbst gegenüber stets den Muth rückhaltslosester Aufrichtigkeit. Er hat gründlich ein Ende gemacht auch mit jener elenden Parodie des Gewissens, welche den großen Troß der Verbrecher in der Selbsttäuschung eine Art schlechten Trostes suchen

läßt und ihnen an Verachtung bei jedem Unbefangenen doppelt so viel einbringt, als sie hie und da an Haß ihnen erspart. Wir wurden schon aufmerksam auf eine Stelle, in der jene cynische, aber entschlossene Bespiegelung in der eigenen Ruchlosigkeit vielleicht über das dem Menschen von der Natur auch hierin gesetzte Maß etwas hinausgeht. Doch thut diese vereinzelte Uebertreibung der Wahrheit des Grundtons keinen Eintrag. Weit entfernt aon geckenhafter Eitelkeit, verhöhnt Richard aufs Bitterste das Weib, welches seine Energie ihm erobert. So wird ihm die beneidete Schönheit des gemordeten Gegners zur willkommenen Folie der Auszeichnung, welche ihm alle andern ersetzen muß und die in ihrem einsamen Glanze nun um so furchtbarprächtiger strahlt. Als das Glück ihn zu verlassen beginnt, als düstre Sorgen seinen Sinn umwölken, als der Mutter Fluch ihm Harnisch und Lanze zu schwer macht — da kommt denn auch für ihn die verhängnißvolle Stunde, in welcher er seiner Nichtswürdigkeit und seiner Unthaten gedenkt, nicht mit kaltem entschlossenem Trotz gegen die sittliche Weltordnung, wie sonst wohl, sondern mit Angst und Entsetzen. Das Gewissen spricht endlich mit tausend Zungen:

„Und jede Zunge bringt verschiednes Zeugniß
Und jedes Zeugniß straft mich einen Schurken.
Meineid, Meineid, im allerhöchsten Grad,
Mord, grauser Mord, im fürchterlichsten Grad,
Jedwede Sünd' in jedem Grad geübt
Stürmt an die Schranken, rufend: Schuldig! Schuldig!
Ich muß verzweifeln. — Kein Geschöpf liebt mich,
Und sterb' ich, wird sich keine Seel' erbarmen."

Und doch verzweifelt er nicht. Diese furchtbare, dämonische Kraft zeigt sich im entscheidenden Augenblick allen Schrecken der Reue, des Todes gewachsen. Sie imponirt mit dem eigenthümlichen Zauber jeder geschlossenen, in sich vollendeten Erscheinung.

„Uns ist die Wehr Gewissen, Schwert Gesetz!"

so redet er ohne Winkelzüge die Genossen an, vor dem Entscheidungskampf, und als nun die ernste Stunde da ist, wie regt sich der alte, so oft erprobte Schlachtenmuth mit titanischer Gewalt in dem mit Gott und Menschen entzweiten, in furchtbarer Oede auf sich selbst gewiesenen Herzen:

„Wohl tausend Herzen schwellen mir im Busen:
Voran die Banner, setzet an den Feind!

Und unser altes Wort des Muths, Sanct George,
Beseel' uns mit dem Grimme feur'ger Drachen!
Ein auf sie! Unsre Helme krönt der Sieg!"

Es ist wahr, diese Natur ist nicht geschaffen, das tragische Mitleid zu wecken — aber sie ist auch zu groß, um darum zu betteln. Wir lassen auf dem klugen, überlegenen Staatsmann, auf dem unbeugsamen Helden unwillkürlich das Auge ruhen, das von der dummen und feigen Bosheit sich schaudernd abwenden würde. Wir haben keine tragische Gestalt im engeren Wortsinn vor uns — aber den furchtbaren, dämonischen Vollstrecker eines im höchsten Grade tragischen Schicksals, die Gottesgeißel eines durch eigene Schuld dem Verderben geweihten Geschlechtes, in dessen Sturz neben den alten, vom Wetter gehärteten Stämmen freilich auch die jungen, persönlich unschuldigen Sprossen vernichtet werden, damit Raum werde für eine bessere Zeit. Und diese Zeit hält dann ihren siegreichen Einzug über das letzte, mit Bürgerblut getränkte Siegesfeld, angedeutet mehr und symbolisch vertreten als wirklich dargestellt durch Richmond, das von dem letzten Lancaster-Könige gesegnete Haupt, den Vereiner der weißen und rothen Rose, den König der Gnade und des milden, vom lichten Himmel auf sein schönes England zurückkehrenden Friedens. Der Kreislauf von Schuld und Sühne hat sich vollendet, alle Mißklänge verwirrter Partei-Leidenschaft lösen sich endlich in der großartigen Harmonie eines stolzen und gesunden nationalen Bewußtseins, die schmerzlichsten Erfahrungen von menschlicher Schwäche und Thorheit finden Trost und Beruhigung in dem Gedanken an die unverwüstliche Lebenskraft des ganzen Geschlechtes, in dem festen Vertrauen auf eine sittliche Weltordnung. Das großartigste Gemälde des geschichtlichen Weltlaufes, das je ein Dichter schuf, schließt mit innigem Dank gegen die Vorsehung, mit einem feurigen Gebet zu der schützenden Gottheit des schwer geprüften, aber gesund und lebenskräftig erfundenen heimischen Volkes!

Zwölfte Vorlesung.

Heinrich der Achte.

Am 6. Juli 1613 schrieb Sir Henry Wotton an seinen Neffen: „Um jetzt die Staatssachen ruhen zu lassen, will ich Euch jetzt von „dem unterhalten, was sich diese Woche am Ufer zutrug. Des Königs „Schauspieler hatten ein neues Stück, „Alles ist wahr“ (all is true) „genannt, welches einige Hauptereignisse der Regierung Heinrich's VIII. „schildert, und mit außergewöhnlicher Pracht und Majestät dargestellt „wurde, selbst bis zum Belegen der Bühne mit Teppichen; die Ritter des „(Hosenband)- Ordens mit ihren Georgsbildern und Kniebändern, die „Wachen mit ihren gestickten Röcken und dergleichen; in der That, „hinreichend, für eine Weile die Größe sehr familiär, wo nicht lächer- „lich zu machen. Da nun König Heinrich in Cardinal Wolsey's Hause „ein Maskenspiel aufführte und bei seinem Eintreten ein Paar Kano- „nen gelöst wurden, zündete Etwas von dem Papier oder anderm Stoff, „mit dem sie gepfropft waren, an dem Strohdach, und da es dort „zuerst für nichts bedeutenden Rauch gehalten wurde und die Augen „mehr auf das Schauspiel gerichtet waren, so zündete es innenwärts „und lief wie ein Zündfaden herum und verzehrte in weniger als „einer Stunde das ganze Gebäude bis auf den Grund“. Kürzer erzählt Thomas Lorkin in einem Briefe vom 30. Juni 1613 dieselbe Sache mit genauer Angabe des 29. Juni als des Datums der Katastrophe. Obwohl nun Wotton das Stück ausdrücklich als ein „neues“

bezeichnet, so hat die englische Kritik, nach Colliers Vorgange sich dennoch darin gefallen, dasselbe „aus innern Gründen" zehn Jahre früher entstehen zu lassen, 1603 oder 1604, und eine neue Inscenesetzung für das Jahr 1613 anzunehmen. Die gedrängte, häufig dunkle, an die spät entstandenen Stücke „Cymbeline" und „Wintermärchen" erinnernde Sprache scheint diese Meinung nicht zu unterstützen, und auch die große Unbefangenheit, mit welcher der Gesammtinhalt der Chronik hier dramatisirt wird, auch die für Elisabeth nicht eben schmeichelhaften Erinnerungen an Heinrich's VIII. Verhältniß zu ihrer Mutter und zur Königin Katharina, legt die Annahme näher, daß das Stück erst mehrere Jahre nach Elisabeth's Tode entstand.

Die Handlung beginnt im Jahre 1520; es bleibt also zwischen ihr und dem Schluß Richard's III. eine Lücke von 35 Jahren, welche die ganze Regierungszeit Heinrich's VII. und die 11 ersten Regierungsjahre Heinrich's VIII. umfaßt. Die Eröffnung der Scene zeigt uns England, in Frieden und Sicherheit beherrscht von dem Erben Richmond's, der seinen Reichthum und seine Macht vor dem durch seine Vorfahren so oft bekämpften Auslande mit Behagen zur Schau trägt. Aber ein düsterer Schatten fällt auf den Glanz und die Fülle dieser neuen Ordnung der Dinge. Ein ebenso ehrgeiziger und habsüchtiger als fähiger Priester besitzt das Vertrauen des Königs; der Stolz des niedrig gebornen Emporkömmlings, des Mannes von der Feder, erbittert den Adel; die Söhne der Kämpfer von Wakefield und Bosworth wollen dem Fleischersohn nicht gehorchen; je nach Temperament und Machtgefühl stellen sie sich als offene Feinde oder als hämische Neider und Intriguanten dem regierenden Minister entgegen, zunächst freilich mit sehr schlechtem Erfolge. Gerade der Stolzeste und Mächtigste von ihnen fällt in die Schlingen des schlauen, kaltblütigen Priesters. Buckingham, auf Wolsey's Anstiften fälschlich angeklagt, verliert durch Urtheil seiner eigenen, eingeschüchterten Standesgenossen das Leben. Auch das Murren des Volkes, der Unwille der mächtigen und gefürchteten Gemeinen von England vermag dem verhaßten Günstlinge nicht beizukommen. Listig wendet Wolsey die Milde der Königin, des Königs gesetzestreue Mäßigung zu seinem eigenen Vorheil: seiner Verwendung soll die getäuschte öffentliche Meinung die Zurücknahme von Verordnungen danken, als deren intellectuellen, nur unwillig und gezwungen der bessern Ansicht sich fügenden Urheber wir ihn eben kennen gelernt haben. Den König umgiebt er mit

seinen Creaturen, seiner Genußliebe schmeichelt er durch glänzende Feste, zu welchen rücksichtslose Erpressungen die Mittel schaffen. Die geheiligtsten Bürgschaften menschlicher Sitte und Gesellschaft sind vor den Anschlägen seines Ehrgeizes nicht sicher. Schon hat er des Königs Abneigung gegen die alternde Gemahlin bemerkt; er macht sich kein Gewissen daraus, sie durch schlau genährte, verwegene Hoffnung zu offener Auflehnung gegen Sitte und Recht zu steigern, damit des Königs Leidenschaft ihm selbst zur Rache gegen einen Beleidiger, vielleicht später zu der Genugthuung glänzendsten Erfolges den Weg bahne. Anfangs hatte er an die Gunst des Kaisers, des Bruders der Königin von England, die hochfliegenden Hoffnungen seiner Zukunft geknüpft. Aber darin war er fehl gegangen, Karl hatte ihm das Erzbisthum Toledo verweigert. So soll denn jetzt des Königs Scheidung, demnächst seine neue Vermählung mit der Herzogin von Alençon den Kaiser in seinem persönlichen Gefühl und in seinen Interessen gleich schmerzlich verletzen, dem Cardinal aber Frankreich's Beistand für die Papstwahl verschaffen. Auf künstlichem Umwege wird in die Seele Heinrich's VIII. der Scrupel geworfen, den der nach neuen Genüssen ohnehin Lüsterne begierig ergreift — freilich nicht ganz im Sinne seines Ministers. Die Allianz mit Frankreich wird durch des Königs Leidenschaft für eine schöne Unterthanin gekreuzt. Neue Ränke Wolsey's, absichtliche Verzögerung der vom Könige nun ungestüm ersehnten Scheidung sind die nächste Folge; schon schwankt das Vertrauen des in einem Lieblingswunsche verletzten Monarchen auf die Ergebenheit seines Günstlings: da spielt ihm ein Zufall ein Inventar von dessen Reichthümern, so wie ein mehr als verdächtiges Schreiben an den Papst in die Hände, und Wolsey's Sturz ist entschieden. Er verliert seine Aemter, sein Vermögen, bekehrt sich zu philosophischer Resignation und stirbt. Die gefälligen Richter scheiden ihren König von der verblühten Gemahlin, die seinem „zarten Gewissen" schon so lange beschwerlich fällt; die Vermählung mit der Dame seiner Wahl trennt ihn und England für immer von Rom, die Intriguen der katholischen Partei gegen den vielgeliebten Cranmer, den Parteigänger Anna Boleyn's und der Reformation, scheitern an der Machtvollkommenheit des weisen Herrschers; die ihrer Würde entsetzte Königin stirbt unterdeß an gebrochenem Herzen, und schließlich bittet der König seinen neuen Gewissensrath zu Gevatter bei dem Töchterchen seiner

Liebe und giebt ihm dadurch Veranlassung zu einer glänzenden, prophetischen Lobrede auf deren dereinstige Thaten.

Das wäre denn die Handlung des Stückes, angenommen, daß diese Reihe ziemlich locker zusammenhängender Begebenheiten überhaupt den Namen einer dramatischen Handlung verdiente. Wer sie im Sinne des Historikers als ein Ganzes auffassen wollte, könnte sie allenfalls als die Summe der Ereignisse bezeichnen, welche England von Rom trennten und es nebenbei durch glücklichen Zufall mit seiner größten Monarchin beschenkten. Gervinus hat diesen Gedanken mit vielem Scharfsinn durchgeführt und sämmtliche Hauptpersonen und Vorgänge des Stückes zu einer Art von Repräsentanten bedeutender Kulturmomente der Tudor-Epoche gemacht, das ganze Drama aber zu einer planmäßigen Verherrlichung der neuen Zeit, im Gegensatz gegen das Mittelalter, zu einer Verwirklichung jener Glücksweissagung mit der einst Heinrich VI. den jüngern Richmond segnete (Heinrich VI. 3. Theil, Akt 4, Sc. 6):

„Komm, England's Hoffnung! Wenn geheime Mächte
In den prophet'schen Sinn mir Wahrheit flößen,
So wird dies feine Kind des Landes Segen“ ꝛc.

So wäre denn Buckingham als der Vertreter des alten, trotzigen Feudaladels aufzufassen, dessen Ansprüche einer neuen, bessern Ordnung der Dinge nun auf immer weichen müssen. In Wolsey, Cromwell, Cranmer würde die Macht des Geistes und der Bildung über die Gewalt des Schwertes und über den Nimbus der hohen Geburt triumphiren. Heinrich's VIII. Trennung von Katharina würde das größte Ereigniß in der englischen Geschichte des 16. Jahrhunderts, die Trennung von Rom, dramatisch anschaulich machen, die Begründung der protestantischen Thronfolge würde den an sich nicht eben erbaulichen Verlauf der Scheidungs- und Heiraths-Geschichte in den Augen eines patriotischen Publicums thatsächlich rechtfertigen, und die Weissagung des Bischofs am Schlusse genügte wenigstens in symbolisch-declamatorischer Weise der Aufgabe, die glorreiche Regierung der dahin gegangenen Monarchin dankbar zu feiern. Die Frage, ob die ganze Epoche der Tudors, die glorreiche Regierung Elisabeth's eingeschlossen, dem dramatischen Dichter keinen dankbareren Stoff geboten hätte, als diese Mischung von faulen Kabinets-Intriguen, Höflingscabalen und anstößigen Ehe- und Liebesgeschichten, als diese Reihe von Begebenheiten, in denen das Widerwärtige und Verwerfliche vor

unsern Augen vorgeht, während das Ruhmvolle, Erhebende, in schlecht oder gar nicht motivirte Weissagungen a posteriori verwiesen wird — diese Frage könnte, die Richtigkeit dieser Auffassung angenommen, füglich auf sich beruhen. Es ist ja schwerlich unsere Sache zu entscheiden, aus welchen innern oder äußern Gründen der Dichter aus einer Masse von Begebenheiten seine Wahl traf. Ganz zufällige Umstände, vielleicht die Anregung durch zwei schon vorhandene Stücke über denselben Stoff, auch wohl geradezu das Tagesbedürfniß einer festlichen Gelegenheit konnten dabei ganz füglich mitwirken. Man darf eben nie vergessen, daß Shakespeare durchaus kein Idealist im Sinne des Schiller'schen armen Poeten war, daß er viel zu englisch dachte und empfand, um sich mit leerem Magen „an himmlischem Lichte zu berauschen," während Andere die Erde theilten. Wie er neben dem genialen Drange seines tiefsinnigen, weltumfassenden Geistes auch den Forderungen der Theaterkasse und der augenblicklichen Schaulust des Publicums gerecht wurde, davon zeugen zur Genüge seine materiellen Erfolge. Es wäre gewiß mehr als gewagt, bei diesem Manne des Lebens und der That eine stets gleich mächtige Neigung zu tiefsinniger Betrachtung und poetischer Verklärung des Weltlaufes voraus zu setzen und so darf es denn an und für sich nicht übermäßig befremden, wenn Heinrich VIII. gegen die Historien der beiden Tetralogien einen so merklichen Gegensatz in Inhalt und Form bildet. Wie der Handlung der rechte dramatische Zusammenhang, so fehlt den Characteren nicht selten die psychologische Einheit, wenigstens was ihre wirkliche Durchführung anbetrifft, auf welche bei einem dramatischen Character es doch eben ankommt. Ganz wesentliche und entscheidende Züge treten in der thatsächlichen Erscheinung bis zur Unkenntlichkeit zurück, um dann dem fertig dastehenden Bilde in irgend einem declamatorischen Bericht angehängt zu werden. Doch, wie gesagt, dergleichen Flüchtigkeiten sind in den geringern Stücken Shakespeare's nicht gerade unerhört. Was aber mit Gervinus' philosophisch-culturhistorischer Auffassung sich schon schwerer verträgt: abgesehen von der prophetischen Lobpreisung Elisabeth's, enthält das Gemälde kaum einen Zug von Bedeutung, in dem man nicht ebenso ungezwungen eine Satire, als eine Verherrlichung der Epoche der Tudors sehen könnte. Man wird hie und da fast von dem Gefühl angeweht, als fehle hier der Lebenshauch einer großen, sittlichen Idee, welcher in den übrigen Historien Shakespeare's so wunderbar erfrischend berührt. Sprechen wir uns erst

näher aus über diese, den Vergötterern Shakespeare's gegenüber allerdings gewagte Behauptung, ehe wir unsere eigene Ansicht über Wesen und Bedeutung dieser Historie entwickeln.

Augenscheinlich zerfallen die in Heinrich VIII. auftretenden Staatsmänner in zwei große Heerlager. Auf der einen Seite stehen die bürgerlichen Emporkömmlinge, die Männer des Wissens, der Geschäftsroutine, der königlichen Gunst, ihnen gegenüber die Vertreter des stolzen Adels, der für sich selbst eine Macht sein will, mitten inne der König am Steuerruder, als der allmächtige Regulator aller Interessen. Auch die weiblichen Rollen fügen sich dieser Gruppirung. Wie Katharina an die Männer der Geburt, des historischen Herkommens, so schließt Anna durch Character und Interesse sich an die Helden der praktischen Lebensklugheit, des durch persönliche Tüchtigkeit und Geschicklichkeit bedingten Erfolges. Es fragt sich nun: Auf welcher Seite steht der Dichter? Ist das Stück wirklich eine Verherrlichung der neuen Zeit, plaidirt Shakespeare in der That für den Hof gegen die Aristokratie, für das Talent gegen die Geburtsvorrechte, für den aufgeklärten Absolutismus des sechszehnten Jahrhunderts gegen die stürmische Freiheit der feudalen Epoche? Oder, wenn das nicht: Hält er, wie einst zwischen York und Lancaster, so hier zwischen Mittelalter und Neuzeit in olympischer Höhe die Wage über dem Kampf der endlichen Gegensätze, sie alle dienstbar zeigend dem einen erhabenen Zwecke: der naturwüchsigen und ruhmvollen Entwickelung seines Volkes?

Der erste Blick auf die pathetischen, betonten Stellen des Stückes könnte die Antwort einfach erscheinen lassen. Gleich nach dem ersten Gespräch mit Anna Boleyn, der „tückischen Lutheranerin“, wie Wolsey sie einmal nennt, ergreift den klugen Lord Kämmerer die Vorahnung „des Juwels, das ihr entsprießen mag, das ganze Land durchstrahlend“. Anna's und des Königs Herzensfreund und Vertrauter, „der vielgeliebte Cranmer,“ die Säule der Reformation, spielt im letzten Akt durchaus die Rolle des siegreichen Tugendhelden im Kampfe gegen die boshafte Intrigue. In einer Scene, welche beiläufig mehr als wir es sonst bei Shakespeare gewohnt sind an die Geschichts- und Rechts-Auffassung des Corneille und Calderon erinnert, triumphirt der Scharfblick und die Herzensgüte des gottgeweihten Monarchen nicht nur über die Bosheit der Höflinge, sondern auch über die Formen des Rechts, und der dunkelste Schatten wird, wie es scheint, recht absicht-

lich, auf die Partei geworfen, welche der neuen Ordnung der Dinge entgegen tritt. Man erinnere sich: Gardiner und die katholische Fraction des Geheimraths beschließen das Verderben Cranmers und der Königin Anna. „Das böse Unkraut soll ausgerottet werden, der erzverruchte Ketzer, die Pest, welche das Land verdirbt.“ Die Herren haben beim Könige geklagt und dieser erlaubt die Untersuchung, überzeugt sich aber sofort subjectiv von der Unschuld des Theologen, der ihm seine Liebste verschafft hat. Und nun wird denn die nackte Autorität des Monarchen zum Rettungsanker des Redlichen im Sturm der Parteien. „Sie sollen weiter nicht gehn, als wir gestatten,“ der Siegelring des Königs ist der Talisman, welcher den treuen Diener vor das Tribunal seiner Feinde begleitet. Mit pöbelhafter Gemeinheit beträgt der versammelte Staatsrath sich nun gegen den vermeintlich in Ungnade gefallenen Kollegen. Man läßt den Erzbischof im Vorzimmer bei den Thürstehern warten, und der König verfehlt denn auch nicht, die für Würdigung dieser Höflingswelt sehr bedeutungsvolle Bemerkung zu machen:

„Auf solche Weise ehren sie einander?
Gut, daß doch Einer höher ist. Ich dachte,
Sie Alle hätten so viel Sinn für Recht
(Zum mind'sten gute Sitte), nicht zu dulden,
Daß solchen Rangs ein Mann, und uns so nah',
Hier ihrer Gnaden Wohlgefall'n erwarte,
Und an der Thür, wie'n Postknecht mit Paketen!
Butts! Bei der Mutter Gott's, so handeln Schufte!“

Ja wohl, es wäre Unhöflichkeit zu widersprechen. In einer der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts würdigen Sprache eifert dann Gardiner gegen die schnöde Pest der Ketzerei, welche Aufruhr, Ungehorsam, allgemeine Seuche des Staates erzeugen muß. Der kluge, gut orientirte Cromwell nimmt die Partei des Angeklagten, man wirft sich gegenseitig „Frechheit“ und „Gemeinheit“ an die Köpfe, die hohen Würdenträger rufen im wegwerfendsten Ton die Wache, daß sie den mißliebigen Kollegen arretire. Da zieht Cranmer den endgültigen Rechtsgrund dieser Welt aus der Tasche, den Siegelring des Königs. Heinrich erscheint in Person und wird von Gardiner mit der üblichen Ehrensalve von Schmeicheleien empfangen. Aber diesmal kommt der schlaue Prälat schlecht an. „Das Zungenspiel des Schooßhundes kann die inn're Bosheit nicht verhüllen.“ Des Königs

Machtwort, ohne alle gerichtlichen Formen, macht die Ränke der Bösen zunichte. Gardiner umarmt „brüderlich und treuen Herzens“ auf seines Herrn Kommando den so eben noch dem Verderben geweihten Kollegen, Cranmer wird bei des Königs Tochter, dem Symbol der neuen, bessern Zeit, zu Pathen gebeten*). Und als nun der prächtige Taufzug mit dem Schicksalskinde über die Bühne geht, da kommt der Geist über den würdigen Reformator, über den Mann nach dem Herzen Gottes und des Königs. In prophetischen Worten redet er von der Segensfülle, welche dies Kind dem Reiche verheißt. Ein Muster der Könige wird sie erscheinen, Saba's Fürstin an Anmuth und Tugend gleich, vom Glauben genährt, geliebt, gesegnet von ihren Freunden, von den zitternden Feinden gefürchtet. Sie wird die Zeit herbei führen, da Gott in Wahrheit erkannt wird, da gesegneter Friede das Land beglückt. Zur wahren Ehre, die nicht durch Blut und Gewaltthat gedeiht, soll ihr Beispiel ihre Getreuen geleiten, und alle diese Herrlichkeit wird sich auf ihren Nachfolger vererben. Da wäre denn der Grundgedanke des Stückes in Gervinus Sinne klar genug ausgesprochen, weit klarer sogar, als es sonst Shakespeare's Art ist. Das Königthum der Tudors triumphirt zum Heil des Landes über Adel und Kirche, mit ihm siegt der Geist über die rohe Gewalt, das redliche Verdienst über die zudringlichen Ansprüche der vornehmen Geburt, der Patriotismus über den Geist der Parteien. Der König ist nur im Kreise des Hofadels und seiner hohen Beamten der unumschränkte, schwer zu behandelnde Herrscher. Ueberall sonst, wo seinem Interesse eine fremde Berechtigung gegenüber tritt, geht er nicht den Weg der Gewalt, sondern des Gesetzes, und Shakespeare trägt Sorge, dies nachdrücklich hervorzu heben. Selbst Buckingham, von des Monarchen Ungnade und der Feindschaft des allmächtigen Ministers zum Tode getroffen, muß es rühmen, „daß man gerichtliches Verhör ihm gönnte, und zwar ein wahrhaft edles,“ er grollt seinen Richtern nicht, „welche nur Recht übten, nach der Sache Hergang.“ Er vergleicht sein Schicksal aus-

*) Die Scene ist um so bedeutsamer, da Shakespeare um ihretwillen geflissentlich einen Anachronismus begeht. Die ganze Intrigue gegen Cranmer fällt historisch in das Jahr 1543, in die Zeit der Königin Katharina Parr. Cromwell war damals schon vor 3 Jahren enthauptet worden, nachdem er schnell die höchsten Ehren erstiegen hatte.

drücklich mit dem seines von Richard III. ohne Untersuchung ermordeten Vaters*). Auch seinen Lieblingswunsch, die Trennung von der alternden Gemahlin, mag der König nicht anders erreichen, als auf dem Wege des feierlichen, förmlichen Rechts. Es ist ihm ernstlich zu thun um einen rechtsgültigen Kompromiß zwischen seiner Leidenschaft und seinem Gewissen, einen Augenblick sind wir fast in Versuchung, seinen Gewissensscrupel über die Ehe mit des Bruders Weib für mehr als bloße Form zu halten. Sein ganzes Verfahren, sein Anfragen beim Papst, bei allen Facultäten der Christenheit, der feierliche Hergang des Scheidungsprocesses, Alles das bildet einen grellen Gegensatz gegen die verwegenen Gewaltthaten, mit welchen die Helden der frühern Historien solche Knoten zu zerhauen pflegen. Und, damit wir dieser Auffassung des Drama's vollständig gerecht werden: Es fällt auf den ganzen Geist der Tudor-Dynastie, auf das Geheimniß ihrer Macht und Popularität ein merkwürdig helles Licht in einem kleinen Zuge, der bei einem neuern Dichter uns allen Zweifel über die Tendenz des Stückes benehmen würde.

Ich meine des Königs Verfahren, als man ihm die Erpressungen Wolsey's bekannt macht. Wolsey hat von den Gemeinen den sechsten Theil alles Vermögens gefordert. In grellen Farben schildert die Königin die Wirkung dieses Ansinnens auf den Geist des Volkes:

„Dies macht dreiste Zungen,
Der Mund speit aus die Pflicht, in kalten Herzen
Gefriert die Treu'; Verwünschung wohnt anjetzt
Wo sonst Gebete. Ja, es kam so weit,
Daß nun lenksame Folgsamkeit erscheint
Als jeglicher erhitzten Laune Sclav'."

*) Es darf hier nicht übersehen werden, daß Buckingham's Verhaftung eine der wenigen Scenen bildet, in welchen Shakespeare hier von der Geschichte abweicht. In Wirklichkeit nahm der Herzog eine weit unabhängigere, an die Feudalzeiten erinnernde Stellung ein, als im Drama. Man wagte auch nicht, ihn in gehöriger Form vorzuladen. Eine freundliche Einladung mußte ihn im April 1521 aus Glocestershire nach London locken, und dann wurde er plötzlich ergriffen und in den Tower gebracht. Es heißt, er habe sich gerühmt, daß er seinen Feinden an der Spitze von zehntausend streitbaren Vasallen Rede stehen werde.

„Habt Ihr einen Vorgang für solche Schatzung?“ erwiedert der König. Und da Wolsey Ausflüchte macht, so erfolgt der Bescheid:

„Man muß das Volk nicht vom Gesetz losreißen
Und an die Willkür ketten. Wie! Ein Sechstheil?
Entsetzliche Besteurung!
In jede Grafschaft,
Wo dies verhandelt, schickt Sendschreiben mit
Vollkommner Nachsicht Allen, so sich sträubten
Dem Druck sothaner Schatzung. Bitt' Euch, eilt,
Ich leg's in Eure Hand!“

So hätten wir denn ja den wohlwollenden, gerechten Monarchen, den Hort des Gesetzes, den Feind der landverderbenden Willkür, umgeben von den Männern seiner weisen und gerechten Wahl, von den Aristokraten des Geistes; wir sehen den Vertheidiger des wahren, gereinigten Glaubens vor uns, strahlend im Glanze des Glückes und des Friedens, den vom Schicksal erlesenen Vorgänger und Begründer einer Periode höchsten Glanzes und blühendsten Gedeihens für das glückliche England. Der Plan, die geistige Einheit des Stückes läge klar zu Tage, und wenn eine noch größere und schönere Zukunft die vor unsern Augen sich entfaltende Gegenwart mit den Strahlen der kommenden Sonne vergoldet, wer wollte mit dem Verfasser eines patriotischen Gelegenheitsstückes über diesen kleinen Uebergriff in das Gebiet des Lyrikers rechten? Wer wollte ihn tadeln, daß er seinen Landsleuten die Ernte rühmt, deren Früchte sie täglich genießen, nachdem seine Kunst sie eben zu Zeugen der Aussaat gemacht hat? Wenn irgendwo, so dürfte hier von dem Grundsatze des Drama's eine Ausnahme gemacht werden, der es dem Dichter verbietet, seine Hebel außerhalb der dargestellten Handlung anzusetzen, auf Kenntnisse und Anschauungen zu speculiren, welche nicht in seinem Gedicht ihre Quelle haben und welche daher Leser und Zuschauer namentlich späterer Zeiten sich erst künstlich vermitteln müssen. Was die Wirkung seines Werkes dabei an Dauer und Allgemeinheit einbüßt, wird sie an augenblicklicher Stärke gewinnen. Und am Ende hat ja doch auch die Gegenwart ihr gutes Recht. Die Zuschauer sind nicht immer in der Stimmung, ewigen Wahrheiten nachzudenken, noch der Dichter, sie zu gestalten.

Dies die eine Seite des Bildes. Aber nun vertiefen wir uns sorgfältiger in den Gang der Handlung, wir versuchen, das Ent-

wickelungsgesetz der Charactere uns klar zu machen, und unmerklich verschiebt sich das eben gewonnene Gesammtbild des Stückes, ja es verkehrt sich nicht selten in sein Gegentheil. In der Construction selbst der Hauptgestalten zeigen sich Risse und Widersprüche, an die wir bei Shakespeare durchaus nicht gewöhnt sind und es dürfte schließlich kaum schwerer halten, aus Heinrich VIII. eine Satire der Tudor-Epoche heraus zu interpretiren, als jene poetische Verherrlichung dieses Zeitalters und seiner maßgebenden Richtungen. Sehen wir einmal zu.

Wie am Schlusse der redliche Cranmer, so besitzt im Beginn der Handlung Wolsey das Vertrauen des Königs. Auch er verdankt nicht seiner Geburt, sondern seinem Verdienst, resp. der Gunst des Monarchen, Stellung und Macht.

„Nicht gestützt auf Ahnenthum (deß Gunst
Dem Enkel sich're Bahn vorschreibt), nicht fußend
Auf Thaten für die Krone; nicht geknüpft
An mächt'ge Helfer, sondern Spinnen gleich,
Aus seiner selbstgeschaffnen Webe, zeigt er,
Wie Kraft des eignen Werths die Bahn ihm schafft."

So ist denn auch er, nicht mehr und nicht minder als Cranmer, die Zielscheibe für Haß und Verfolgung des Geburtsadels. Schon in den eben mitgetheilten Worten Norfolk's spricht der feine Hohn deutlich genug aus der vorsichtigen Form. Dem heftigen Abergavenny wird auch diese Zurückhaltung zu schwer:

„Sein Hochmuth blickt mir
Aus jedem Zug hervor. Wer gab ihm den?
War's nicht die Hölle, so ist Satan Knauser."

Und Buckingham, der dem Throne am nächsten steht, setzt vollends jede Rücksicht bei Seite:

„Hol' ihn der Teufel! Er muß an jedem Brei
Ehrgeizig kochen helfen.
Mich wundert
Wie solch' ein Klump mit seiner rohen Last
Der segensreichen Sonne Licht darf hemmen,
Der Erd' es vorenthaltend!"

Und die ganze Sachlage bezeichnet Surrey treffend und scharf in den an Norfolk gerichteten Worten:

„Lord Norfolk, wenn ihr stammt aus hohem Blute,
Wenn euch gemeines Wohl am Herzen liegt,
Des Adels Kränkung, unsrer Söhne Heil,
Die, lebt er, kaum noch Edle werden heißen —
Verles't sein Schuldregister, seines Wirkens
Gesammelt Urtheil!"

Also zwischen dem Edelmann und dem Gelehrten, zwischen der Feudal-Regierung der alten, und der Beamten-Herrschaft der neuen Zeit entbrennt auch hier der Kampf in hellen Flammen. Aber es fehlt viel, daß er auf die neuen Ordnungen ein so günstiges Licht würfe, wie jene angenommene Tendenz des Drama's es erwarten ließe. Der Wolsey, welchen das Stück uns zeigt, giebt dem Volke wie dem Adel nur zu viele Veranlassung, die Vortheile der neuen Beamten-Regierung mit ihren Ansprüchen zu vergleichen. Zum Verderben der alten Familien und des Staatsschatzes schmeichelt er der Prachtliebe des Königs. Die nutzlosen Schaustellungen des Camp du drap d'or, gleich in der ersten Scene mit ächt Shakespeare'schem Schwunge geschildert, zwingen die Gunst suchenden Großen, sich „in Goldminen zu verwandeln, ihre Pagen in Cherubim", ihre Landgüter auf ihre Rücken zu laden, und wenn sie darüber brechen sollten, während die Taschen sich leeren. Seine Habsucht und sein Hochmuth kennt keine Grenzen. Seine Leute nehmen in Beschlag, was ihnen gefällt, und wären es des Lord Kämmerers Pferde, denn „seine Eminenz will eher bedient sein als ein Unterthan, wo nicht eher als der König." Unerschwingliche Steuern verlangt der Minister gegen Gesetz und Herkommen. Den König umgiebt er mit seinen Kreaturen, denn auf der Blindheit und Unkenntniß des Monarchen beruht die Macht des Günstlings. So wird denn Dr. Pace, „der Narr, der Tugendheld", herzlos bei Seite geworfen und durch den willenlos gehorsamen Gardiner ersetzt, „damit kein klein'rer Mann den Ehrgeiz hemme." Und wo eine selbstbewußte Kraft dem Fürstendiener entgegen tritt, da verwandeln die geheiligten Formen des Gesetzes sich dienstwillig in eben so viel Fallstricke und Schlingen, um den Gegner des Allgewaltigen zu Boden zu werfen. Buckingham ist am Ende wenig gebessert durch „das würdige, edle Gericht," welches der gesetzliche Geist der Zeit und die Gerechtigkeit des Königs ihm gewähren. Sein einziges Verbrechen (im Drama nämlich) ist seine offene Feindschaft gegen den Cardinal, der nun seine Hausgenossen zu handgreiflich falschem Zeugniß anstiftet,

seine Freunde entfernt oder einschüchtert und jedenfalls von der Rechtssicherheit der neuen Zeit eine bedenkliche Probe giebt. Es bleibt schwerlich ohne Bedeutung für den Gang des Prozesses, wenn der König ausruft:

„Vermag er Gnade
Vor dem Gesetz zu finden, sei's; wo nicht,
Bei uns such' er sie nie! — Bei Tag und Nacht,
Gewiß, er ist auf Hochverrath bedacht!"

Wir erinnern uns dabei unwillkürlich des Wortes der armen Königin Katharina:

„Glaubt Ihr selbst, Mylords, es wage
Ein einz'ger Englischer mir Rath zu geben?
Mir offen Freund zu sein, dem Herrn entgegen?
Wollt' Einer so verzweifelt ehrlich sein
Als Unterthan, er lebte?"

In der That, ein eigenthümliches Zeugniß für die sittlichen und rechtlichen Zustände dieses goldenen Zeitalters, dessen Preise das Stück gewidmet sein soll!

Doch wir kehren zu Wolsey zurück. Die Regierung des Emporkömmlings bleibt bei den kleinen Sünden des Hochmuths und der Habsucht nicht stehen. Sie macht die ernstesten Interessen des Landes in großem Maßstabe den Privatplänen des Ministers dienstbar. Weil der Kaiser das Erzbisthum Toledo nicht hergeben will, weil er die Ansprüche des Cardinals auf die dreifache Krone nicht fördert, wird England zu einem unnützen und kostspieligen Bündnisse mit seinem französischen Erbfeinde genöthigt. Eine allverehrte Monarchin, das wahre Symbol ehelicher Tugend und Treue, wird verstoßen und ihres Ranges entkleidet, damit eine französische Heirath des Königs dem Cardinal-Minister den Beistand eines fremden Monarchen verschaffe. Dürften wir dem Erklärer so unbedingt widersprechen, der in der Schilderung solcher Ereignisse und Zustände weit eher eine Satire auf die dargestellte Zeit vermuthete, als die Intention ihrer dramatischen Verherrlichung? Der endliche Sturz des Günstlings liefert gegen diese Auffassung nur eine gebrechliche Waffe. Denn halb ist er das Werk des blinden Zufalls, halb geradezu ein neuer Beleg für die bedenkliche Seite der von allem Widerstande befreiten Königsgewalt. Nicht das Gerechtigkeitsgefühl des Monarchen, sondern seine höchst menschlichen Schwächen geben endlich gegen den Günstling den Aus-

schlag*). Und in diesem Augenblicke fällt nun ein neues, merkwürdiges Licht auf den Character des Helden, so wie auf die ganze Anlage und innerste Natur dieser Historie.

Shakespeare ist auf Anlaß der Behandlung des gestürzten Ministers vielfach um seiner unparteiischen, wahrhaftig poetischen und großartigen Anschauung menschlicher Dinge willen gerühmt worden. Es thut uns leid, in diesem Falle nur zur Hälfte in dieses Lob einstimmen zu können. Unseres Erachtens hat der Dichter hier, ganz gegen seine sonstige Art, die poetische Wahrheit der historischen zum Opfer gebracht und mit wenig Rücksicht auf die psychologische Möglichkeit der Scene ganz einfach die Chronik dramatisirt. Man denke sich einmal in die Situation: Eben hat Wolsey aus des Königs Hand jenen verrätherischen Brief an den Papst zurück empfangen, dessen Entdeckung, wie er sehr wohl fühlt und eingesteht, jede Versöhnung unmöglich macht.

„Ich werde fallen, wie ein glänzend Dunstgebild
Und Niemand mehr mich sehn!“

Das sind seine Worte, als Norfolk von dem seiner Schuld sich vollkommen Bewußten das große Siegel in des Königs Auftrag zurück verlangt. Es wird ihm mit allem Hochmuth verweigert. „Nimmer enden Worte solch hohes Ansehn,“ das ist die stolze Entgegnung des Priesters. Er „weiß sich auf des treuen Rechtthuns Pfad,“ er läßt seinem Grimm freien Lauf gegen die Lords, „die so wenig Ehr' als Gradheit haben, pocht auf seine Unschuld an Buckingham's Tode und spricht von der Zeit, da schön und fleckenlos seine Rechtschaffenheit leuchten wird, wenn erst die Wahrheit obsiegt.“ Nach Allem, was uns der Dichter bis dahin von dem Manne gezeigt hat, sind das die Worte eines verstockten, hochmüthigen Heuchlers. — Und in derselben Scene, kaum von den Feinden allein gelassen, haßt nun

*) Dieser Umstand ist um so weniger zu übersehen, da Shakespeare hier geflissentlich von der Geschichte abweicht. Brief und Inventarium sind eine Erfindung des Dichters, auch wird die Ungnade des Ministers mit der Heirath des Königs in unmittelbarere Verbindung gebracht als die historische Ueberlieferung es gerade nothwendig macht. Beide Ereignisse treten im Drama gleichzeitig ein, während in Wirklichkeit 4 Jahre zwischen ihnen liegen. Wolsey wurde 1529 abgesetzt und zur Heirath mit der allerdings schon länger in öffentlicher Hofgunst stehenden Anna Boleyn kam es erst 1533.

Wolsey plötzlich „den eiteln Pomp und Glanz der Welt," „sein Herz erschließt sich neu," er beklagt „die Unbeständigkeit der Fürstengunst, schlimmer als Krieg und Weiber", und doch — „war er noch nie so wahrhaft glücklich." „Er kennt sich selbst, er fühlt Frieden in sich, hoch über aller ird'schen Würde." Er hat — „ein rein und klar Gewissen!!" Er lobt unparteiisch seinen Nachfolger in der Kanzlerwürde, den Thomas Morus, und schwärmt für ein Denkmal aus den Thränen der Waisen, er spricht von dem „edeln Sinne" des Königs, nachdem er dessen geheimste, nichts weniger als platonische Motive so eben durchschaut, er denkt großmüthig an das Schicksal seines Freundes Cromwell, wird sentimental bei dessen Thränen, warnt ihn vor Ehrsucht, „der Sünde, welche Engel selbst bethört," ermahnt zu Treue, Friedfertigkeit, Vaterlandsliebe und schließt mit der historischen Sentenz:

„Hätt' ich nur Gott gedient mit halb dem Eifer,
Den ich dem König weiht', er gäbe nicht
Im Alter nackt mich meinen Feinden preis!"

Woher nun die Möglichkeit dieser urplötzlichen Sinnesänderung in dem Mörder Buckingham's, in dem trotzigen Günstling, in dem herrischen herzlosen Patron des Dr. Pace, „des armen Tugendnarren", in dem Ehrgeizigen, welcher das Vaterland seinem Privatvortheil opferte?

Die im Drama uns vorgeführte Handlung bleibt die Antwort schuldig. Aber die Geschichte giebt sie und ihr entlehnt sie der Dichter später in der merkwürdigen Scene zwischen Katharina und Griffith. Der sterbenden Feindin Wolsey's entgegnet ihr eigener Geheimschreiber mit einer warmen Lobrede auf den gestürzten Minister:

„Dieser Cardinal,
Wenn schon von niederm Stand, war unbezweifelt
Für großen Ruhm geschaffen. Seit der Wiege
Erschien er leicht auffassend, reif und tüchtig,
Unendlich klug, beredtsam, überzeugend,
Den Abgeneigten herb und schroff gesinnt,
Allein den Freunden lieblich wie der Sommer.
Und war er gleich im Nehmen unersättlich —
(Was sündlich ist), so zeigt' er, Fürstin, sich
Im Geben königlich. Deß zeugen ewig
Des Wissens Zwillinge, so er auch schuf:
Ipswich und Oxford! — Jenes fiel mit ihm,

Nicht wollt' es seine Wohlthat überleben;
Dieß aber, zwar unfertig, doch so glänzend,
So trefflich in der Kunst, so stät im Wachsen,
Daß in Europa nie sein Ruhm vergehen wird.
Sein Sturz hat Heil gesammelt über ihm,
Denn nun — und nicht bis dahin, — kannt' er sich,
Und sah den Segen ein, gering zu sein,
Und daß er höhern Ruhm dem Alter schüfe,
Als der von Menschen kommt, starb er, Gott fürchtend."

An dergleichen Characterschilderungen a posteriori hat uns Shakespeare freilich nicht gewöhnt. Wir werden später Gelegenheit finden, über den muthmaßlichen Grund dieser der dramatischen Wirkung nicht sonderlich günstigen Methode unsere Meinung zu sagen. Kehren wir jetzt noch einen Augenblick zurück zur Prüfung jener angeblich auf eine symbolische Verherrlichung der neuen Zeit hinaus laufenden Tendenz des Drama's.

War schon die bisher nachgewiesene Auffassung des neuen Regierungssystems eine merkwürdig zweiseitige, um nicht zu sagen zweideutige, so wird der Eindruck immer problematischer, je mehr wir dem eigentlichen Kerne des Stückes uns nähern. Ich meine die Ehescheidung des Königs, welcher England den ersten Anstoß zur Reformation, die Königin Elisabeth und die protestantische Thronfolge dankte.

Schon die Stellung des Königs zur ganzen Sache giebt der historischen Wahrheit mit einer Naivetät die Ehre, die zu dem, was man heut zu Tage in solchem Falle von einem leidlich wohlgesinnten Dichter verlangen würde, einen wunderseltsamen Gegensatz bildet. Mit merkwürdiger Unbefangenheit läßt Shakespeare den Monarchen sich vor unsern Augen in Anna Boleyn verlieben, ehe er der Gewissensscrupel über die seit zwanzig Jahren bestehende Ehe auch nur mit einer Sylbe gedenkt. Heinrich findet es bei der ersten Bekanntschaft unziemlich, das „süße Herz" zum Tanz aufzufordern und nicht zu küssen, er fürchtet nachher selbst „zu große Erhitzung", und die prachtvollen Geschenke und Gunstbezeugungen, welche darauf folgen, lassen auf keine sonderliche Abkühlung schließen. Monsieur Gewissensbiß macht diesmal eine Ausnahme und stellt sich seinem alten Gegner Sir John Zuckersect zur Verfügung. Es macht einen gar beweglichen Eindruck, wie der bekümmerte Monarch, in tiefsinnige Betrachtung versenkt, seine zitternden Lords zurecht weist, daß sie mit Staats-

geschäften, mit weltlichem Tand ihn vom Heiligen abziehn. Aber die gleich darauf im Gespräch mit den Cardinälen massenhaft entwickelte Gewissenhaftigkeit würde sich doch besser ausnehmen, wenn uns Suffolk nicht so eben vertraut hätte, „daß des Königs Gewissen einer anderen Frau zu nahe kam.“ Freilich hat der Cardinal nach Jedermanns Meinung das Feuer geschürt, vielleicht zuerst die Möglichkeit einer zweiten Heirath gezeigt und damit unbestimmte Wünsche zur Leidenschaft angefacht. Aber darf der Dichter nach der verwünschten Ballscene uns wirklich noch zumuthen, daß wir mit Suffolk, Norfolk und den anderen Höflingen das Erzbisthum Toledo oder Wolsey's Absichten auf die Tiara für das Unglück der guten Königin verantwortlich machen? Jedenfalls wird unser tragisches Mitleid die Grenze des Schicklichen nicht überschreiten, wenn der fromme Ehemann ausruft:

„O, Mylord,
Muß nicht ein wackrer Mann mit Gram verlassen
Solch freundlich Eheweib? Doch, Gewissen! Gewissen!
Du bist zu zart und ich muß sie verlassen!

Wir würden schwerlich den Gelehrten um die verheißene „Gunst“ des Königs beneiden (cf. Akt II. Sc. 2), der „am besten für die Verstoßene spräche,“ auch wenn wir nicht Zeugen des Ingrimms wären, zu welchem die Zögerung der Cardinäle den gewissenhaften Ehemann entflammt. „Die Cardinäle treiben Spiel mit mir!“ ruft er, „ich hasse solche Zögerung.“ Man wird diese wenig zweideutigen Aeußerungen nicht vergessen dürfen, wenn es gilt, im Sinne des Dichters den Werth jener salbungsvollen Anrede zu bestimmen:

„Geh' nur, Käthe!
Wer in der Welt sich rühmen wollt', er hab'
Ein besser Weib, dem soll man trau'n in Nichts,
Denn darin log er. Du bist Königin,
(Wenn seltne Eigenschaften, holde Milde,
Sanftmuth wie Heil'ge, weiblich ächte Würde,
Gehorchen im Beherrschen, all Dein Sinn,
So königlich, wie fromm Dich schildern könnte),
Vor allen ird'schen Königinnen!“

Und wir begreifen nun vollständig die Motive für die endlich unwiderrufliche Ungnade des so lange vergeblich angeklagten und verdächtigten Günstlings.

So die Schilderung des Königs, dessen Namen das Stück trägt.

Aber sie ist farblos und unentschieden gegen die berühmte Characteristik der beiden Damen, um deren Schicksal die Handlung sich dreht. Mit beispielloser Freimüthigkeit stellt der Dichter des Protestantismus und, wie man behauptet, der Tudors, die Vertreterin der alten Kirche, das Opfer der neuen Zeit und des neuen Herrschergeschlechts ihren siegreichen Feinden gegenüber. Und zwar (dies ist wohl zu merken) mit ausgesprochener Absicht und klarem Bewußtsein:

„Und unser einzig Hoffen laßt uns bau'n
Auf güt'ge Nachsicht sanft gestimmter Frau'n.
Denn eine solche sah'n sie hier!"

Diese Worte des Epilogs erheben die unglückliche Katharina ausdrücklich zum Hauptcharacter des Stückes, und sie werden durch Anlage und Ausführung ihrer Erscheinung vollkommen bestätigt. Gleich das erste Auftreten der Königin zeigt uns die Menschenfreundin, die Fürsprecherin des gedrückten Volks, die freimüthig-treue Rathgeberin des von selbstsüchtigen Schmeichlern umgarnten Monarchen. Sie allein wagt es, von Wolsey's Erpressungen zu reden und damit großes Unglück zu wenden; auch für den auf den Tod angeklagten Buckingham erhebt sie muthig ihre Stimme. Welches Zeugniß der nach der Trennung von ihr eifrig trachtende Gemahl gleichwohl ihrem Character ausstellte, sahen wir schon. Es wird von Jedermann sonst mit Enthusiasmus bestätigt. „Zwanzig Jahre hing sie am Halse des Königs, wie ein Juwel, doch nie getrübten Glanzes. Sie liebt ihn zärtlich, wie Engel gute Menschen lieben. Sie wird ihn segnen bei des Glückes härt'sten Streichen." Diese Worte des allerdings parteiischen Norfolk werden durch die Ereignisse nicht Lügen gestraft. Dem Könige, den Cardinälen gegenüber erscheint sie eben so muthig als sanft, eben so würdevoll als ergeben. Es fiele kein Flecken auf sie, mischte nicht der Dichter, auch hierin der Ueberlieferung treu, in das freundliche Bild den bekannten spanischen Zug unbeugsamen Rangstolzes und eine, gegen ihre sonstige Sanftmuth scharf abstechende Bitterkeit gegen den gefallenen Feind. Das Sündenregister Wolsey's, welches sie, selbst sterbend, bei der Nachricht vom Tode des gedemüthigten und bekehrten Cardinals entwirft, wird durch den Zusatz „und doch in aller Lieb'" nicht sonderlich gemildert; gegen ihre beständig gerühmte christliche Demuth fällt die Sorgfalt doch einigermaßen in die Wage, mit welcher sie auf die Balsamirung und königliche Bestattung ihres Leichnams bedacht ist, und der arme Bote, der

sie aus Versehen „Euer Gnaden" anredet, wird von der Sterbenden, trotz aller himmlischen Gedanken, unfreundlich genug aus dem Dienst gejagt. Doch das sind an sich unbedeutende weibliche Schwächen. Sie verwandeln sich fast in Vorzüge, zusammen gehalten mit der Sorte von weiblicher Anmuth und Tugend, welche Shakespeare durch den galanten Lord Kämmerer der schönen Anna Boleyn, der Mutter seiner gefeierten Monarchin, nachrühmen läßt. Die Scene macht wirklich einen merkwürdigen Eindruck. Wir lernten Anna als strahlende Ballschönheit auf dem Feste Wolsey's kennen. Ihr Witz kam mit dem Landjunkerhumor des Lord Sands gar bald ins Reine. Aber auch gegen den König hat sie schwerlich die Kopfhängerin gespielt, wenn es irgend gestattet ist, von der Wirkung auf die Ursache zu schließen. Um so decenter und rührender ist dann ihr Mitleid mit der beleidigten Wohlthäterin und Gebieterin. „Ungeheuer mußte solche Schmach rühren," geschweige das zarte Herzchen der tugendhaften Schönen, die ihr Glück in Zufriedenheit setzt, den Flitterstaat des Grams und goldner Sorgen verachtend, die auf Treu und Unschuld keine Königin sein möchte, „nein, nicht um alle Güter unter'm Mond!" Es ist doch gewiß bloße Scheelsucht, wenn die Hofdame (beiläufig keine besondere Probe von der Galanterie des Dichters) erwiedert:

Mein Seel, ich wohl,
Und wagte dran die Unschuld; so auch Ihr,
Trotz Eurer süßgewürzten Heuchelei.
Ihr, die Ihr alle Reize habt des Weibs,
Habt auch ein Weiberherz, das immer noch
Nach Hoheit geizte, Reichthum, Herrschermacht,
Und die, gesteht's, sind Seligkeit. Die Gaben,
Wie Ihr auch zimpert, fänden doch wohl Raum
In Eurem saffianzärtlichen Gewissen,
Wenn Ihr's nur dehnen wolltet!"

Und dann wäre es ja auch wohl Zufall, daß gerade unmittelbar nach diesen Herzensergüssen der Lord Kämmerer erscheint, mit des Königs Huld und überschwenglichen Gaben? Wie wird er nur die arme, treue Einfalt erschrecken, die im bekümmerten Herzen „ihrer Herrin Leid beklagt" und „um die Welt Nichts zu thun haben möchte mit dem goldenen Flitter der nichtigen Größe!" Wie muß er die fromme Hingebung und Selbstüberwindung schätzen, die demungeachtet bei Em-

pfang dieser gefährlichen goldnen Flittern „keine Sorge hat, als der treuen Unterwerfung Form zu wählen," in deren Augen „mehr denn ihr Alles noch Nichts ist, die ihr Beten nicht heilig genug findet" um dem Spender der verhaßten Hoheit „den dankbaren Gehorsam der tief beschämten Magd" entgegen zu bringen. Es macht der Menschenkenntniß des geprüften Höflings alle Ehre, daß aus „diesem Gewebe von Schönheit und Zucht" seinem kundigen Auge schon jetzt, „das Juwel entgegen leuchtet, welches dereinst ihr entsprießt, um das Land zu durchstrahlen!" In der That, es ist eine besondere Art von Schmeichelei, mit welcher Shakespeare hier Vater und Mutter seiner gepriesenen Fürstin feiert. Heinrich VIII. wäre das letzte Gedicht, dessen Geschichtsauffassung wir einem Hofpoeten unseres Jahrhunderts als Muster empfehlen würden.

Denn — und hier darf ein unumwundenes Urtheil über das Stück wohl schon auf Verständniß rechnen — Heinrich VIII. ist unserer Ueberzeugung nach von aller symbolischen Behandlung der Geschichte, von allen culturhistorischen Tendenzen und „Ideen" himmelweit entfernt. Diese Historie dramatisirt ganz einfach die volksthümliche Ueberlieferung der Ereignisse, welche auf die Geburt der Königin Elisabeth und auf die Begründung der protestantischen Thronfolge sich beziehen, und nicht in wohlgesinnter Redaction, sondern mit naiver, für den Leser des neunzehnten Jahrhunderts wahrhaft schreckenerregender Treue. Und doch ist sie natürlich von bewußter Satire wo möglich noch weiter entfernt, als von höfischer Wohldienerei. Es ist Shakespeare vollkommenster Ernst mit dem Preise der eben dahin gegangenen großen Monarchin. Weder ihrem Andenken, noch dem der Tudors überhaupt tritt er zu nahe, indem er die Vorgänge darstellt, denen sie Leben und Herrschaft verdankte. Aber es kommt ihm auch nicht in den Sinn, diese Ereignisse irgendwie zu idealisiren, ihnen das Bedenkliche zu nehmen, was sie, an sich betrachtet, allerdings haben, das Motto seines Drama's: All is true, durch den Inhalt Lügen zu strafen. Und er hat dies auch keinesweges nöthig. Denn er spricht eben zu einem politischen und praktischen Volke, zu einem Volke der That und des Erfolges, nicht des Gefühls und der principiellen Betrachtung. Es war von je englischer Grundsatz, den Baum nach den Früchten zu beurtheilen, nicht nach botanischer und chemischer Untersuchung der Wurzel, oder gar nach der Absicht dessen, der ihn pflanzte. Heinrich's Scheidung von Ka-

tharina hatte England von Rom getrennt und das Land hatte bei dieser Trennung gewonnen. Des Königs Verbindung mit Anna Boleyn verdankte man die segens- und ruhmreiche Regierung einer mit Recht allgeliebten Monarchin. Die Tudors hatten ihren Hofadel oft schmählich gedemüthigt. Aber diesen Demüthigungen war die heilsame Frucht einer kräftigen und patriotischen Regierung erwachsen. Damit war allen diesen Ereignissen und Umwandlungen ein freudiges Andenken in dem Herzen jedes Engländers gesichert. Man sah über das Wie? und Woher? leicht genug hinweg, wenn die Antwort auf das Was? dem nationalen Bewußtsein so genügte, wie es am Anfange des siebzehnten Jahrhunderts der Fall war. Heinrich VIII. ist in dieser Beziehung ein merkwürdiger Beleg für das, was wir im Beginn dieser Vorlesungen über das politische Bewußtsein des Shakespeare'schen Zeitalters bemerkten. Man fühlte sich eben geneigter und befähigter zu praktischer Behandlung des einzelnen Falls, als zu Aufstellung und Durchführung von Theorien. Sobald die thatsächliche Wirkung einer bestimmten Regierungshandlung dem augenblicklichen Bedürfnisse entsprach, ließ man die möglichen principiellen Konsequenzen gern auf sich beruhen. Mag der König das Recht beugen, um einen Höfling zu demüthigen oder zu stürzen. Mag er in seinen Ehe- und Liebeshändeln den Katechismus nach den Eingebungen des heißen Blutes verbessern: das wird seine Macht und seine Popularität nicht berühren, so lange der Beutel des Bürgers durch ihn sicher ist vor den Eingriffen gesetzloser Gewalt. Die Majestät, vor deren Stirnrunzeln die Häuser der stolzesten Normannen-Geschlechter wie Schulbuben zittern — sie wird lauter Gnade und Nachgiebigkeit bei der ersten Nachricht von einem ernsten Mißvergnügen der treuen Gemeinen*). Und wiederum fühlen diese sich wenig berufen zu Splitter-

*) Shakespeare giebt hier ohne alle tendenziösen Zusätze ganz einfach wieder, was seine Quellen ihm boten. „Der König", erzählt Holinshed, „kam nach Westminster in des Cardinals Palast und hielt dort einen großen Rath, in welchem er offen erklärte, es wäre nie seine Absicht gewesen, von den Gemeinen Etwas zu fordern, was zum Bruch der Gesetze führen könnte. Deswegen wollte er wissen, auf wessen Antrieb man befohlen hätte, den sechsten Theil von Jedermanns Vermögen zu fordern. Der Cardinal entschuldigte sich und sagte, daß der Rath und namentlich auch die Richter erklärt hätten, er könne für des Königs Dienst jede Summe auf gesetzlichem Wege fordern, und er nahm Gott zum Zeugen, daß er niemals eine Ver-

richtern über immerhin zweideutige Vorgänge, zu deren Folgen sie aber Ursache haben, sich Glück zu wünschen.

Aber freilich, diese Loyalität ist die Loyalität eines freien, urkräftigen, gediegenen Volkes von unbestechlichem Menschenverstande und trotz alledem und alledem sittlicher Grundanlage: und ihr Dolmetscher ist der wahrste, der großartig-unbefangenste unter den Dichtern. Daß man nur von ihm keine Fälschung der Geschichte erwarte, und wäre es, um das Andenken der angebetetsten Monarchin, der freigebigsten Gönnerin zu ehren: daß man ihn keiner Lieblosigkeit fähig glaube gegen das schuldlose Opfer einer Staatshandlung, ebenso verwerflich in ihren Motiven, als glücklich in ihrem Erfolge! Wir wissen nicht — hat Shakespeare sich oder seinen Landsleuten das schönere Denkmal gesetzt durch die wahrhaft ritterliche und königlich-großartige Schilde-

---

letzung der Gemeinen beabsichtigt hätte, sondern nur, als ein treuer Diener, nach der Bereicherung seines Königs strebte. Der König, in der That, war sehr ungehalten, daß man den Gemeinen diese Meinung beigebracht und glaubte, es käme seiner Ehre zu nahe, wenn der Rath in seinem Namen so zweifelhafte Dinge versuchte, welche Geistliche und Laien abschlagen würden. Deswegen wollte er Nichts weiter von diesem Aergerniß hören, sondern sandte Briefe in alle Grafschaften: man solle von der Sache nicht mehr reden. Und er verzieh allen denen, welche sich der Forderung widersetzt hatten, öffentlich oder heimlich. Der Cardinal, um sich von der Ungunst der Gemeinen zu befreien, die er durch Betreibung dieser Forderung sich zugezogen, ließ im Lande verbreiten, daß auf seine Verwendung der König alle diese Dinge vergeben und nachgelassen hätte." — Wir haben hier das ganze Geheimniß der populären Tyrannei der Tudors, so wie den Schlüssel zur Geschichtsauffassung des Stückes. Shakespeare schildert ohne Bemäntelung, aber auch ohne Gereiztheit, die Tyrannei des Hofes, die Bedientenhaftigkeit des hohen Adels, die Intriguen der Günstlinge — denn alle diese Dinge wurden von dem englischen Publicum gar leicht ertragen, weil sie seine wirklichen Interessen wenig berührten. Der König verstößt seine Gemahlin, er behandelt die Herren vom Geheimrath wie dumme Jungen, er legt einem Pair auf eine schwache Anklage hin den Kopf vor die Füße, aber — die Rechte der Steuerpflichtigen sind ihm heilig. Der Geldbeutel, nicht das Gewissen des Volkes war schon damals das Allerheiligste, welches das Palladium der englischen Freiheit bewahrte. — Man mag diese Auffassung unschön finden, aber sie ist ächt englisch, und wenn der Erfolg in politischen Dingen entscheidet, so darf sie es auf den Vergleich mit manchen idealistischeren Regierungsgrundsätzen schon ankommen lassen.

rung der unglücklichen Katharina. Es gebührt hier der gleiche Preis dem Dichter, welcher reinen, unbefangenen Sinnes der Wahrheit die Ehre gab, den Zuschauern und Gönnern, deren männlicher Edelsinn ihn dazu ermuthigte, und den volksthümlichen Geschichtsschreibern, deren treuherzige Berichte ihn zu dieser Auffassung anregten. Heinrich VIII. schließt sich fast Scene für Scene genauer an die Quellen an, als die andern Historien Shakespeare's. Nur die Intrigue gegen Cranmer ist aus dem Jahre 1543 voraus genommen, offenbar um die heilsamen Wirkungen der neuen Richtung einigermaßen zu dramatischer Anschauung zu bringen. Das Stück ist ein lehrreiches Zeugniß für die Verbindung sittlicher Tüchtigkeit und praktischen Instincts in den historisch-politischen Anschauungen der Shakespeare'schen Zeit. Aber freilich — und wir dürfen dies Urtheil nicht unterdrücken — ein eben so schlagender Beweis für die Gefahren und Schwierigkeiten, mit welchen die historischen Stoffe den Dramatiker umringen.

Wir versuchten bei Besprechung Richard's III. auf einen eigenthümlichen Vorzug des historischen Drama's vor dem frei erfundenen Trauerspiel hinzuweisen. Es wäre nicht schwer, an Heinrich VIII. die andere Seite der Frage praktisch zu zeigen. Wie dort die große historische Perspective einem Character Licht und Raum gab, den die einzeln dastehende, frei erfundene Tragödie nimmer gefaßt hätte, so wird hier der Nerv aller dramatischen Wirkung erdrückt unter geschichtlichen Voraussetzungen und dem starren Gewicht der überlieferten Wirklichkeit. Gerade in dem für das Urtheil entscheidenden Punkte haben wir es nicht mit einer poetischen Handlung zu thun, sondern lediglich mit Ereignissen, im beschränktesten und niederdrückendsten Sinne des Wortes. Die schönste Wirkung des dramatischen Gedichts geht verloren, denn das Labyrinth des launischen Zufalls entläßt uns nicht zu der erhebenden und beruhigenden Einsicht in einen vernünftigen Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung, auch in den Wandelungen der Völkergeschicke. Ein ehrgeiziger Priester erweckt aus selbstsüchtigem Zwecke seinem Monarchen Hoffnung auf die Trennung einer zwanzigjährigen Ehe. Seine Pläne werden durch die sinnliche Leidenschaft des Herrschers gekreuzt, zu spät will er umkehren und geht darüber zu Grunde. Aber den König reißt seine Leidenschaft weiter fort, als er gewollt. Aus der Trennung von der alten Gemahlin wird die Trennung von der alten Kirche. Es ergiebt sich, daß die neue Geliebte die reinere Lehre begünstigt, ihr

Einfluß bahnt einem an sich tüchtigen Minister einen nicht übermäßig reinlichen Weg zur Gunst des Monarchen. Und wer an der Trefflichkeit dieser Vorgänge noch einen Zweifel hätte, den würde die Vorsehung selber beschämen. Denn jene zweideutige, oder kaum noch zweideutige „Heirath aus Liebe“ hat sie sich auserſehen, um ihr England mit seiner ruhmreichsten Herrscherin zu beglücken. Alle diese Dinge haben, um so zu sagen, keine moralische, sondern lediglich historische, thatsächliche Wirklichkeit. Der uns unerklärliche Zusammenhang, oder sagen wir lieber der schneidende Kontrast zwischen dem, was vor unsern Augen sich zuträgt und zwischen den a posteriori prophezeiten glücklichen Folgen mochte von einem Publicum, welches diese Folgen in ihrer ganzen Fülle wirklich genoß, leicht genug hingenommen werden: für den Leser eines andern Volkes und einer andern Zeit tritt er nur um so schärfer hervor. Mit dem Eindrucke der Zweckmäßigkeit, des sittlich vernünftigen Zusammenhanges zwischen Ursache und Wirkung geht uns das Gefühl der poetischen Schönheit verloren, und die treffliche Ausführung vieles Einzelnen ebenso wenig wie das hohe historische Interesse des Stückes kann für diesen ästhetischen Grundfehler entschädigen. Heinrich VIII. wird stets eine Fundgrube bleiben für die Kenntniß Shakespeare's und seiner Zeit. Seine Wirkung auf den nicht historische Belehrung, sondern poetische Anregung suchenden Leser giebt diesem Gelegenheitsstück (namentlich außerhalb Englands) nur eine untergeordnete Stelle unter den Werken des Dichters.

Dreizehnte Vorlesung.

König Johann.

Zwei Gründe haben mich bestimmt, mit der Besprechung des König Johann diese Vorträge über Shakespeare's Historien zu schließen, ohne Rücksicht weder auf die Entstehungszeit des Stückes, noch auf die geschichtliche Epoche seiner Handlung. Es schien nicht räthlich, das Studium der beiden auf's Engste zusammen hängenden Tetralogien durch einen ganz fremdartigen Stoff zu unterbrechen, bloß weil der Dichter diesen zufällig zwischen Richard II. und Heinrich IV. behandelte. Und als Einleitung in die Historien mochte ich König Johann nicht benutzen, weil ich das Mißverständniß nicht veranlassen wollte, als vermuthete ich irgend einen geheimen Zusammenhang zwischen seinem durchaus in sich abgeschlossenen Inhalt und der in den acht anderen Historien vorgeführten Katastrophe des mittelalterlichen Englands. Das Stück nähert sich durch seine einheitliche, abgerundete Handlung noch mehr den eigentlichen Trauerspielen, als Richard III. Die ganze Behandlungsweise aber bietet besonders günstige Gelegenheit, Shakespeare's politisch-historischen Standpunkt, so wie die Methode seiner Schöpfungen auf diesem Gebiet zu erkennen und resumirend zusammen zu fassen.

Wie mehrere andere der Shakespeare'schen Historien lehnt sich König Johann an eine fremde ältere Arbeit. Schon John Ball, erster protestantischer Bischof von Ossory, hatte den Gegenstand in einem protestantisch-patriotischen Sinne behandelt. Shakespeare aber

bearbeitete ein anderes Drama dieses Titels, welches 1591 in zwei Theilen gedruckt wurde. Der uns vorliegende König Johann wird schon im Jahre 1598 in dem mehrfach erwähnten „Schatzkästlein des Witzes“ von Meres unter Shakespeare's Dichtungen aufgeführt. Der Dichter bemächtigte sich des ohne Zweifel schon populären Stoffes, behielt den Gang der Handlung fast vollständig bei und verschmolz die beiden Theile des weitschweifigen älteren Stückes zu einem. Die reiche Pracht der Sprache, die interessante und mannigfache Characteristik nähern seinen König Johann den Meisterstücken seiner besten Periode, während allerdings hie und da eine gewisse Ueberfülle der Bilder, ein unzarter, auf momentanen Effect berechneter Zug an die Auswüchse der Jugendstücke erinnert. Die Schilderung der beiden „siegreichen“ Heere nach der ersten unentschiedenen Schlacht (Akt II. Sc. 2), die Anrede Johann's an den König von Frankreich (ebenda), der Preis Blanca's im Munde des Bürgers, Constanze's erste Klage über die Treulosigkeit ihrer Bundesgenossen (Akt III. Sc. 1), das Gespräch des Königs mit Hubert (Akt III. Sc. 3), die berühmte Klagescene Constanze's im dritten Akt (Sc. 4), endlich die ergreifende Schilderung des bei der Nachricht von Arthur's Tode unheimlich aufschreckenden Volkes (Akt IV. Sc. 2) suchen in stylistischer und rhetorischer Vollendung selbst bei Shakespeare ihres Gleichen. Die ganze Behandlung des historischen Stoffes, die Auffassung und Gestaltung der Fabel des Stückes ist so eigenthümlicher Art, daß es nothwendig wird, sich vor allen Dingen über sie zu orientiren, ehe wir die Einzelheiten der Characteristik betrachten.

Der Name des Königs Johann ist für uns Neuere unauflöslich mit der Erinnerung an die Magna Charta verbunden, und zwar nicht nur für die festländischen Kinder der Revolution, für welche Alles, was irgendwie mit den Vorstellungen von Volksrechten und Verfassungen zusammenhing, so lange den Reiz der verbotenen Frucht und des süßen Geheimnisses hatte. Auch in England lernen die Kinder aus ihrer Fibel:

Magna Charta we gain'd from John
Which Harry the third put his seal upon.

Courtenay in seinen Anmerkungen zu den historischen Stücken Shakespeare's unterläßt nicht, seine Verwunderung auszusprechen, daß der Dichter dies bei weitem wichtigste Ereigniß aus der Geschichte seines Helden vollständig überging. Er meint, als „entschiedener Höfling“

habe Shakespeare die Königin nicht an die Magna Charta erinnern wollen, welche sie in den wichtigsten Punkten mißachtete. Es wird damit dem Dichter eine Schwäche vorgeworfen, die er, wenn schuldig gefunden, wenigstens mit sämmtlichen Historikern seines Zeitalters zu theilen hätte. Fortescue, Thomas-Smith und Holinshed beschäftigen sich nur sehr oberflächlich und beiläufig mit der Geschichte jenes berühmten Privilegiums. Wir haben uns über die Sache schon in der Einleitung zu den Historien vorläufig ausgesprochen. Wir erinnerten daran, daß die ganze Verfassungsfrage erst durch die Kämpfe zwischen den Stuarts und den Gemeinen eine durchgreifende Bedeutung für das englische Volksleben erhielt, daß sie dagegen in keiner Epoche mehr in den Hintergrund trat, als unter den Tudors. Das Bedürfniß der Ruhe nach langen Bürgerkriegen, Elisabeth's treffliche Fürsorge für die materiellen Interessen des Volkes, ihre großen Verdienste um den Nationalruhm und die äußere Machtentfaltung des Landes ließen es auch Patrioten, die keinesweges „entschiedene Höflinge" waren, unpassend erscheinen, mit ihr um Rechte und Privilegien zu feilschen oder an die Kämpfe früherer Könige mit ihren Vasallen in aufreizender Weise zu erinnern. Um so näher liegt freilich die Frage: Woher denn nun aber dies vorwiegende Interesse der Dichter (denn Shakespeare adoptirt hier einfach die Auffassungsweise seiner Vorgänger) gerade für die Schicksale des Königs Johann, wenn sie das wichtigste Ereigniß seiner Regierung entweder ganz übersahen oder doch nicht hervorheben mochten? Wie erklärt sich dieser Wetteifer in Dramatisirung des widerwärtigsten Characters aus der ganzen englischen Geschichte?

Schon der Umstand, daß der erste König Johann einen englischen Bischof zum Verfasser hatte, giebt hier einen Wink. Die Politik der Tudors wurde zum größten Theil durch ihren Streit mit den Päpsten um die Oberleitung der englischen Kirche bestimmt, und diesen anfänglich fast rein dynastischen Handel machten die Weltereignisse bald genug zu einer Herzenssache des englischen Volkes. Der alte Gegensatz gegen das katholische Frankreich, dessen König sich nicht entblödete, das englische Wappen anzunehmen, der durch langen Kampf bis zur Unversöhnlichkeit gesteigerte Haß gegen den seemächtigen, eroberungslustigen Spanier-König, hatte an dem Protestantismus der Engländer des sechszehnten Jahrhunderts wohl reichlich so viel Antheil, als theologische Bedenken über die Brodverwandelung oder über die selig-

machende Kraft der guten Werke. Man stand im Kampfe mit Rom, König und Land war im Banne — ist es da zu verwundern, wenn einer mehr patriotischen als gründlichen Geschichtsauffassung die Ueberlieferung von König Johann als willkommener Anlaß sich darstellte, um englischem Patriotismus und protestantischem Eifer einen wirksamen Ausdruck zu geben? Hatte Johann doch den Kampf aufgenommen gegen die Hierarchie auf dem Höhepunkt ihrer Macht! Hatte er doch dem Banne getrotzt, um das englische Kirchen-Regiment, vor Allem die englischen Pfründen, vor italienischer Begehrlichkeit zu schützen! Und das stets feindselige Frankreich, hatte es nicht auch damals seinen Eifer für Rom zum Deckmantel seines Ehrgeizes genommen? — So wurde der erste Entwurf des Stückes unter den Händen des eifrigen Bischofs Ball eine dramatische Predigt gegen römische und französische Herrschaftsgelüste. Diese Tendenz ist in den von Shakespeare bearbeiteten ältern König Johann in starkem Maße übergegangen und es fehlt viel, daß Shakespeare sie gänzlich verwischt hätte. Die ganze Anlage der Handlung müßte darauf hinführen, auch wenn nicht eine Menge einzelner Stellen es aufs Nachdrücklichste bezeugten.

Gleich beim ersten Auftreten des Legaten Pandulpho nimmt das nationale Selbstgefühl des Königs gegen den fremden Priester einen gewaltigen Anlauf. Im Namen des Papstes stellt Pandulpho ihn zur Rede wegen seines Widerstrebens gegen die Ernennung des Stephan Langton zum Erzbischof von Canterbury*). Aber mit dem ganzen Stolze des „gottgeweihten“ Herrschers, so recht im Sinne der Tudors, entgegnet Johann:

„Welch ird'scher Name kann wohl zum Verhör
Geweihter Könige freien Odem zwingen?“

---

*) Der Streit mit dem Papst wegen Stephan Langton's Anstellung begann in Wirklichkeit erst 1207, also 5 Jahre nach jenem Frieden mit Frankreich. König Johann erwiederte dem Papst (bei Matthäus Paris), er werde einen Mann niemals als Erzbischof zulassen, den man im Auslande unter seinen Feinden ausgesucht habe. Er erinnert an Englands Werth für den päpstlichen Stuhl und erklärte, weil eine Menge gelehrter Männer in seinen Staaten lebten, werde er um Gericht und Gerechtigkeit sich nie an einen Fremden wenden.

In den folgenden Worten merkt man freilich einen starken Anflug von der forcirten Ueberhebung des schwachen Rechts:

„Kein Nam' ist zu ersinnen, Cardinal,
So leer, unwürdig und so lächerlich,
Mir Antwort abzufordern, als der Papst."

Aber sofort tritt Kern und Würde der Situation hervor in dem Zusatz:

„Füg' dies hinzu noch, daß kein wälscher Priester
In unsern Landen zehnten soll noch zinsen.
Wie, nächst dem Himmel, wir das höchste Haupt,
So wollen wir auch diese Oberhoheit
Nächst ihm allein verwalten, wo wir herrschen,
Ohn' allen Beistand einer ird'schen Hand.
Das sagt dem Papst, die Scheu bei Seit' gesetzt
Vor ihm und seinem angemaßten Ansehn!"

Und als der Franzose nun von Lästerung spricht, findet gar der protestantische Grundgedanke des sechszehnten Jahrhunderts in der Entgegnung Johann's den unumwundensten Ausdruck:

„Ob alle Könige der Christenheit
Der schlaue Pfaff' so gröblich irre führt,
Daß Ihr den Fluch, den Geld kann lösen, scheut,
Und um den Preis von schnödem Gold, Koth, Staub,
Verfälschten Ablaß kauft von einem Mann,
Der mit dem Handel ihn für sich verscherzt;
Ob Ihr und Alle, gröblich mißgeleitet,
Die heil'ge Gaunerei mit Pfründen hegt,
Will ich allein, allein, den Papst nicht kennen
Und seine Freunde meine Feinde nennen!"

In dem nun folgenden Bannfluch Pandulpho's wird man die ausdrückliche und gesuchte Anspielung auf die berufene Jesuiten-Praxis der französischen Religionskriege nicht verkennen:

„Gesegnet soll der sein, der los sich sagt
Von seiner Treue gegen einen Ketzer;
Und jede Hand soll man verdienstlich heißen,
Kanonisiren und gleich Heil'gen ehren,
Die durch geheime Mittel aus dem Weg
Dein feindlich Leben räumt."

Und der Erfolg, meisterhaft geschildert im Verlauf der Scene, zeigt

die herzverwirrende Macht der auf den Autoritätsglauben gegründeten Kirche in ihrer ganzen Furchtbarkeit. Eide werden zu Luft, die Bande des Blutes lösen sich, die Stimme der Vernunft und des Gewissens verhallt in einer Welt, deren sittliche Anschauungen nicht in dem lebendigen, menschlichen Bewußtsein des Einzelnen, sondern in der Hingabe an geheimnißvolle Symbole wurzeln. Der englische König aber bleibt fest. Er appellirt an das Gottesurtheil der Schlacht, und — die Streiter des Papstes zerstieben vor der Kraft der englischen Helden. Wir werden bald sehen, wie der Usurpator seine entscheidende Probe vor einer furchtbareren Macht bestehen muß, als vor dem Banne der Kirche. Er hätte ungestraft den Papst und die ganze Klerisei verachtet, ohne die Unthat gegen den unschuldigen Knaben. Das natürliche Sittengesetz entscheidet, nicht das Wort des Priesters. Und wer auch hier noch zweifelhaft bleiben könnte über diesen bewußt anti-römischen Grundzug des Gedichtes, der lese die Schlußscenen des fünften Aktes. Es ist schwerlich ohne Bedeutung, daß schließlich Frankreich die Stimme des Priesters ebenso überhört als England. Auch der Dauphin läßt mit sich nicht als mit einem Werkzeug schalten, auch er „will Roms Sclav' nicht sein, und den sichern Vortheil aus den Händen geben, bloß weil Johann mit Rom den Frieden schloß." Warum der Dichter ihn so handeln läßt, darüber giebt Faulconbridge die bündigste Auskunft. Der tapfere Bastard findet, daß Frankreich wohl daran thut. Es kommt ihm nicht in den Sinn, Englands Rettung an die Gnade der Kirche zu knüpfen. Die schwachmüthige Unterwerfung des Königs muß sich erfolglos erweisen, damit die einzig sichere Stütze der englischen Macht, die Einigkeit und patriotische Hingebung des Volkes, in ihrer ganzen Bedeutung erkannt werde.

Hier ist nun freilich ein wichtiges Bedenken nicht zu umgehen: Bekanntlich spielte Johann in seinem Streit mit der Kirche eine sehr klägliche Rolle. Wie ließ sich nun die dramatische Schilderung gerade dieses Characters mit den patriotischen Tendenzen der Zeit in Uebereinstimmung bringen? Mußte nicht gerade der Katholik, der Ultramontane mit Genugthuung der Demüthigungen und Niederlagen sich erinnern, welche der Bruch mit der Kirche dem König von England eintrug? War nicht der Hochmuth der geistlichen Gewalt, wenn irgendwo, so in diesem Falle, durch die Erbärmlichkeit ihres weltlichen Gegners entschuldigt?

Solche Bedenken konnten dem Dichter des König Johann nicht entgehen; aber er hat es verstanden, ihnen jede für die Wirkung seines Drama's gefährliche Tragweite zu nehmen. Er verlegte den Schwerpunkt der Handlung von dem politisch-kirchlichen Gebiet auf das rein menschlicher Empfindungen und hatte dabei den richtigen Takt, die historische Perspektive derselben, hoch über den Gegensätzen aller Parteien von dem Standpunkte des reinsten Patriotismus, nicht, wie Courtenay meint, von dem des „entschiedenen Höflings" aus zu bestimmen. Möge zunächst eine sorgfältige Betrachtung der Titelrolle die Berechtigung dieser Auffassung zeigen.

Der König tritt in die Handlung ein als der entschlossene Vertreter thatsächlichen Besitzes und Erfolges gegen das ohnmächtige Recht. Durch Usurpation besitzt er den Thron seines Neffen:*) das mag die eigene, mit ihm auf Leben und Tod verbündete Mutter nicht leugnen. Nicht eigentliche Vorliebe für Johann, geschweige die Ueberzeugung von dessen gutem Rechte, sondern die Furcht vor dem Einflusse Constanze's macht sie zur Widersacherin Arthur's. So ist denn auch hier lediglich die energische Selbstsucht der Kitt in dem Bündniß der Ungerechten; aber es fehlt viel, daß sie allein in Shakespeare's Augen das tragische Verdammungsurtheil über historische und politische Charactere begründete. Die Stimmung des englischen Volkes, die redlichsten und tüchtigsten Männer mit eingeschlossen, ist vor der Hand weit entfernt, in die Verwünschungen der Mutter des beraubten Prinzen gegen den Thronräuber einzustimmen. Selbst die Gewaltthaten gegen die Kirche, die wir gleich in der ersten Scene erfahren, sie machen den König in England nicht unpopulär. Er zieht in Frankreich ein an der Spitze eines treu ergebenen, kriegsmuthigen Adels:

„Denn aller ungestüme Muth im Land,
Verwegne, rasche, wilde Abenteurer
Mit Mädchenwangen und mit Drachengrimme,
Sie haben all' ihr Erb' daheim verkauft,
Stolz ihr Geburtsrecht auf den Rücken tragend,
Es hier zu wagen auf ein neues Glück."

*) Das Thronrecht Arthur's war übrigens nach dem Rechtsgebrauch des Zeitalters keineswegs so unbestreitbar, als Shakespeare mehr im Sinne des sechszehnten, als in dem des dreizehnten Jahrhunderts es macht.

Das sieht nicht aus wie ein gezwungener, widerwilliger Kriegszug im Dienste eines Tyrannen.

Offenbar zieht der kriegerische Adel den entschlossenen, selbstständigen Führer dem unmündigen, wenn auch legitimen Schützling des Nationalfeindes vor. Es wird nur auf den König ankommen, dies Nothrecht des politischen Bedürfnisses mit Verstand und Maß für sich zu gebrauchen, so ist Shakespeare sicher der Letzte, der den Mann der Situation aus sentimentaler Legitimitäts-Romantik verurtheilen würde.

Aber hier eben scheint es dem Character des Königs in der Grundanlage zu fehlen. Gleich anfangs erfahren wir aus dem hier gewiß nicht parteiischen Munde Eleonorens, daß nicht unvermeidliche Noth, sondern sehr unzeitiger Trotz den ganzen Handel mit Frankreich herbeigeführt hat. „Es war leicht durch freundliche Vermittelung auszugleichen." Das eben hatte der König verschmäht, und wie denn unzeitiger Trotz sich durch unzeitige Nachgiebigkeit zu rächen pflegt, so bewilligt nur zu bald eine Anwandlung von Schwäche dem Landesfeinde doppelt und dreifach, was störrige Selbstsucht dem berechtigten Verwandten verweigerte. Es fehlt eben dem trotzigen Instinct dieses Characters die solide Grundlage des unbestechlichen, klaren Verstandes. Er ist Bolingbroke mit aller Thatkraft und aller Rücksichtslosigkeit des egoistischen Strebens, aber ohne den weltmännischen Blick, die Menschenkenntniß, die Selbstbeherrschung, und — ohne jene sittliche Grundlage, welche der Character des Lancastrier-Usurpators in der Hingabe an das Landes-Interesse findet. Und an diesem Mangel klarer Besonnenheit und eines positiven, sittlichen Halts geht er zu Grunde. Aber auch die dämonische Heldengröße eines Edmund, eines Macbeth bleibt, trotz der spröden, harten Energie seiner Grundanlage ihm unerreichbar, denn er nimmt den Kampf gegen die sittliche Weltordnung auf mit dem gemeinen Instinct einer selbstischen Natur, nicht wie jene mit dem disciplinirten Egoismus der klaren, folgerichtigen Intelligenz. König Johann beginnt seine Laufbahn, wie so viele Tausende, als der mittelmäßige, respectable Welt- und Geschäftsmann, um sie in der Rolle des mittelmäßigen Verbrechers zu beschließen. Seine Respectabilität ist solide genug für den gewöhnlichen Lauf des Geschäfts, aber in dem ersten ernsthaften Zusammenstoß zwischen Pflicht und Vortheil nimmt sie ein klägliches Ende, da kein überlegener Verstand ihr den Rückzug deckt. Daß es so kommen

wird, läßt schon der erste Vertrag mit Frankreich deutlich voraussehen. Mit Opfern, deren Hälfte vielleicht Arthur's Partei befriedigt hätte, erkauft er die zweifelhafte Freundschaft des Franzosen und setzt sich dem gerechten Mißvergnügen aller Engländer aus. Die Verschleuderung der französischen Provinzen und der 30,000 Mark englischen Goldes dürfte in der Schätzung der Barone schwerer wiegen, als alle Zweifel an der gesetzmäßigen Thronfolge des Königs. Dann hebt ihn freilich das Auftreten gegen den welschen Priester noch einmal auf das stattliche Piedestal des patriotischen Bewußtseins, und der Erfolg scheint zu seinen Gunsten sich zu entscheiden. Er scheint es nur — der Dichter und das Schicksal werden das Metall dieses Characters einer strengern Probe unterwerfen, als weder das Schwert des Feindes noch der Zorn des Priesters sie ihm aufnöthigen könnten. Im Herzen des frei prüfenden und wählenden Mannes, nicht auf dem Schauplatz der blind wüthenden Schlacht, noch in den Regionen eines mystischen Kirchenglaubens fallen die Würfel der tragischen Entscheidung. Das Kriegsglück liefert den armen Prinzen in die Hände des Thronräubers, es vertraut das Leben des nur durch sein Recht furchtbaren, wehrlosen Neffen der Ehre des um die Behauptung des ungerechten Besitzes kämpfenden Oheims an; und eine scharfe, kurze Entscheidung, zwischen kurzsichtiger Leidenschaft und selbstbeherrschender Klugheit fast eben so sehr, als zwischen Selbstsucht und Gewissen muß nun den Vorhang von seiner Seele ziehen und uns in das innerste Getriebe dieser dramatischen Entwickelung einen sichern Blick erlauben. Und nur zu bald hat jeder Zweifel ein Ende. Fast ohne Gegenwehr giebt der König der Versuchung sich hin. Mit dem der engherzigen Mittelmäßigkeit eigenen Maße von Menschenkenntniß glaubt er in den festen, harten Zügen des treu ergebenen Hubert den Beruf des entschlossenen und verschwiegenen Dieners gelesen zu haben, dessen Ehre und Gewissen aufgeht in dem Trachten nach der Gnade des Herrn, und ohne Aufschub setzt er seine Verführungskunst gegen ihn in Bewegung. Die Scene ist als ein Meisterstück von Menschenkenntniß und dramatischer Kunst von je bewundert worden. Wie in der Regel muß die geschmeichelte Eigenliebe dem Versucher die Pforte des Herzens öffnen. Es ist die Liebeserklärung des in seiner Noth dem Unterthanen menschlich nahe tretenden Herrschers, welche die Seele des Vasallen berückt, weit mehr als die geheimnißvoll andeutenden Versprechungen überschwänglichen Lohnes. Die ganze, inhaltschwere

Anrede ist wie in einen Trauerschleier gehüllt. Wie ein giftiger Dunst umzieht der böse Vorsatz den Gesichtskreis der Seele, und mit welch' schneidendem Mißton fährt dann das krampfhafte:

„Nun könnt' ich lustig sein!"

dazwischen. Ja, er „könnte" wohl, aber er kann nicht. Fortan ist er den rächenden Gewalten des Schicksals verfallen. Was der muthvolle Vertheidiger der nationalen Unabhängigkeit immer Ersprießliches gesäet, der blutbefleckte Mörder darf und wird es nicht ernten. Um jeden Zweifel, jede Unklarheit hierüber unmöglich zu machen, muß zunächst Pandulpho selbst, der Vertreter Rom's, die durchaus rationalistisch-sittliche Bedeutung der Katastrophe entwickeln. Nicht auf die überirdische Gewalt seiner Kirche, sondern auf seine Kenntniß des menschlichen Herzens gründet er die Berechnungen, durch welche er seine Verbündeten nach der Niederlage ermuthigt: Johann wird der Versuchung nicht widerstehen, er wird sein Heil in Blut tauchen, aber die unächte Farbe wird seinen Purpur nicht lange schmücken, die Herzen des Volkes werden gefrieren, durch das Entsetzen vor dem Frevel, nicht durch den Bann des heiligen Vaters. Die Spielwerke der Natur werden zu Vorzeichen und Wundern werden, um die Macht des Starken zu brechen, die von Uebermuth und Furcht geschüttelt, von den allein zuverlässigen, sittlichen Grundanlagen des Lebens sich löste. Und so nimmt die Sache ihren Verlauf. Zunächst in der Seele des Königs beginnt das Gift der Schuld sein verheerendes Werk. Alle Besonnenheit verläßt ihn. Das böse Gewissen hat ihn verleitet, „das Gold zu vergolden und die Lilie zu übermalen," die übertriebene, äußere Form soll das Hinschwinden des Wesens ächter Macht vor der Welt verbergen. Er läßt sich zum zweiten Mal krönen, „obwohl der Menschen Treu' durch Aufruhr nicht befleckt ward und frische Hoffnung dieses Land nicht irrte." Der Aufruhr ist in seinem Herzen, in welchem Hoffnung und Schuldbewußtsein den sinnbethörenden Kampf begonnen haben. Er allein konnte den einfachen Schluß nicht machen, daß schon die Gefangenhaltung Arthur's das Mißtrauen des Volks gegen des Königs Recht erregen mußte. So muß denn der Erfolg ihn belehren. Die Herzen des Volks, welche den Bann der Kirche nicht achteten, sie wenden sich schaudernd ab von dem Verächter der Natur, von dem Mörder des Kindes. Nun erst kommt dem Könige die Einsicht:

„Es wird mit Blut kein fester Grund gelegt,
Kein sicheres Leben schafft uns Andrer Tod."

Die Unglücksbotschaften mehren sich. Frankreich rückt mit Heeresmacht heran, die Mutter, die kluge, entschlossene Rathgeberin, ist todt. Es gährt im Volke. Wie Blasen auf dem Meere vor dem Orkan, erheben sich wüste Gerüchte und seltsame Prophezeiungen aus den unheimlichen Tiefen der Massen. Die Schilderung dieser Bewegung gehört zu den ersten Meisterwerken Shakespeare'scher Beobachtung und Darstellung:

„Von Mund zu Munde geht Prinz Arthur's Tod,
Und wenn sie von ihm reden, schütteln sie
Die Köpfe, flüstern sich einander zu,
Und der, der spricht, ergreift des Hörers Hand,
Weil, der, der hört, der Furcht Geberden macht,
Die Stirne runzelt, winkt und Augen rollt.
Ich sah 'nen Schmidt mit seinem Hammer, so,
Indeß sein Eisen auf dem Ambos kühlte,
Mit offnem Mund verschlingen den Bericht
Von einem Schneider, der mit Scheer' und Maaß
In Händen, auf Pantoffeln, so die Eil'
Verkehrt geworfen an die falschen Füße,
Erzählte, daß ein großes Heer Franzosen
Schlagfertig schon gelagert steh' in Kent.
Ein andrer hagrer, schmutz'ger Handwerksmann
Fällt ihm in's Wort und spricht von Arthur's Tod."

Nun wendet das böse Gewissen des Königs sich in Verzweiflung gegen das einst so willkommene Werkzeug der unseligen That; Hubert's Anschuldigung soll der gequälten Seele das Bewußtsein der Schuld erleichtern. Jetzt mit einem Male ist es der Fluch der Könige, von Sclaven bedient zu sein, nun war Hubert von der Natur gezeichnet, um das gereizte Gemüth des Herrschers in Versuchung zu führen. Die Enthüllung des wirklichen Vorganges giebt dann augenblicklichen Trost. Aber nur zu bald soll es sich zeigen, wie gefährlich es war, mit dem Teufel zu spielen. Die Kugel fliegt, nicht mehr gelenkt durch den Willen des Schützen. Arthur's tragisches Ende bringt gerade in seiner einfachen, natürlichen Motivirung die Wirkung der gewaltigsten Schicksals-Maschinerie hervor. Die treuesten Herzen wenden sich jetzt ab von dem vor Gott des Mordes schul-

digen König; selbst Salisbury trifft die verhängnißvolle Wahl zwischen dem Ruf des Herzens und dem des Vaterlandes. Und als nun doch mitten im Sturm der Gefahr Englands Kraft und Glück sich siegreich bewährt, so reift wenigstens für den Schuldigen keine Frucht des neu aufblühenden Baumes. Das Gift eines „schurkischen Mönchs“ giebt dem von Furcht und Gewissensbissen fast zu Tode Gefolterten den Rest. So wird die nationale Ueberlieferung und der der Kirche feindliche Zeitgeist dem sittlichen Organismus des Drama's dienstbar gemacht. Die Bestrebungen der haltlosen Selbstsucht richten sich gegenseitig zu Grunde, damit fortan alle Sympathien sich einen in dem unverletzlichen Heiligthum ächter, männlich-bewußter Vaterlandsliebe. Wir kommen auf diesen springenden Punkt des Gedichts später ausführlich zurück. Zunächst noch einen Blick auf jene Welt der selbstsüchtigen Interessen, die in reicher Abstufung der Gestalten die Figur des Königs umgiebt.

Das weibliche Gegenstück zu seinem Character bildet Constanze, die Mutter des vom Thron verdrängten Prinzen. Ihr ganzes Verhältniß zur Handlung fand Shakespeare deutlich vorgezeichnet in Holinshed's Worten: „Gewiß war Königin Elinor, des Königs Mutter, feindselig gegen ihren Enkel Arthur, mehr durch Neid gegen seine Mutter dazu bestimmt, als durch irgend einen von dem Kinde selbst gegebenen Grund. Denn sie sah, wenn er König wäre, daß seine Mutter Constanze nach der Gewalt in England trachten würde, bis ihr Sohn das Alter hätte, sich selbst zu regieren. So schwer ist es, Frauen zur Eintracht zu bringen, zumal ihre Naturen gewöhnlich so feindselig, ihre Worte so wandelbar, ihre Thaten so unüberlegt sind. Und darum war es wohlgesprochen von Jenem, der auf ihre Natur und ihre Eigenschaften Bezug nahm: „Nulla diu foemina pondus habet.“ So vertritt Constanze denn auch in des Dichters Sinne die Legitimität aus nicht bessern Gründen, als Johann die Ehre und Unabhängigkeit des Landes. Es ist im Grunde Beiden nur um das nächste, persönliche Interesse: nur daß dies bei Constanze eine wenn nicht sittlich zureichende, so doch natürliche Entschuldigung findet in dem starken Instinct der Mutter, welcher die Antriebe der Selbstsucht mit denen des berechtigtsten Naturgefühls zu einer unlöslichen Mischung verbindet. Wenn alle Sittlichkeit, wie wir sie begreifen, ihren Grund hat in der freiwilligen Unterordnung des Einzelnen unter die Zwecke des Ganzen, so wird die Heftigkeit und die

Gefahr ihres Kampfes gegen die Natur in geradem Verhältniß stehen mit dem Grade der Verwandtschaft, welche den rohen, unvermittelten Naturtrieb mit jenen Zwecken verbindet. Das Gebiet der Familienanhänglichkeit, der enthusiastischen, scheinbar uneigennützigen Freundschaft, der idealisirten Geschlechtsliebe ist darum die eigentliche Heimath der tiefgreifendsten und gefährlichsten tragischen Conflicte, jenes Aufruhrs aller natürlichen und sittlichen Gewalten, in welchem zuletzt selbst dem unbetheiligten Zuschauer, geschweige den mit dem Sturme Ringenden jeder klare Begriff von Recht und Unrecht verloren geht. Und diese entfesselte Gewalt des doch immer nur relativ berechtigten Instincts macht in der Erscheinung Constanze's sich bis an die äußersten Grenzen der Möglichkeit geltend. Die Maßlosigkeit der gereizten Weibesnatur kommt in einer Furchtbarkeit zur Anschauung, wie nur irgendwo in den Jugendstücken des Dichters. Gleich beim ersten Zusammentreffen der Parteien geht die Heftigkeit der Weiber über die der Männer hinaus, Constanzen namentlich drängt es so recht, sich Luft zu machen. Sie will antworten, da Eleonore mit Frankreich hadert, und die Beleidigung der Gegnerin erwiedert sie mit einer Fluth von Schmähungen gegen die Alte, „der ihr Sohn Johann gleicht, wie der Teufel seiner Großmutter." In unzarter Weise wenden dann beide Weiber sich an Arthur, ohne vor dem sichtlich verletzten Schamgefühl des armen Knaben zu erröthen. Als dann die Untreue der neu gewonnenen Freunde Constanze's Hoffnungen so schmählich täuscht, bedarf es der ganzen Kunst des Dichters, um durch die wirksamste Schilderung ihrer berechtigten Mutterliebe die Wuthausbrüche der zornigen Frau in den Grenzen des ästhetisch Verzeihlichen zu halten. Ihre wortreiche Verzweiflung erinnert schon hier an Richard II., als sie pathetisch ruft:

„Um mich und meines großen Grames Staat
Laßt Kön'ge sich versammeln; denn so groß
Ist er, daß nur die weite, feste Erde
Ihn stützen kann; den Thron will ich besteigen,
Ich und mein Leid; hier laßt sich Kön'ge neigen."

Noch auffallender tritt die Aehnlichkeit nach dem großen, entscheidenden Schicksalschlage hervor. Hier wie bei Richard II. überliefert der Rückschlag leidenschaftlicher, durch die Verhältnisse gedemüthigter Herrschsucht in einem schwachen Character der Phantasie die Zügel, und hinter einer Welt von wollüstig-selbstquälerischen Vorstellungen

bleibt die schlimmste Wirklichkeit matt und farblos zurück. Nur ist der Eindruck hier noch poetischer, weil naturgemäßer. Die Tollheit der unglücklichen Mutter hat von der Natur selbst den Freibrief empfangen, den wir uns aus den individuellen Zügen des im Unglück verzagenden Mannes nicht ganz ohne Mühe entziffern. In der Pracht und angemessensten Modulirung des Ausdrucks erreicht die Scene das Schönste, was Shakespeare geschrieben. Mit ergreifendem Wohllaut klingt die tröstende Rede des französischen Königs durch die stürmischen Dissonanzen des verzweifelnden Schmerzes:

„Bind't diese Flechten auf. — O, welche Liebe
Seh' ich in dieses Haares schöner Fülle!
Wo etwa nur ein Silbertropfe fällt,
Da hängen tausend freundschaftliche Fäden
Sich an den Tropfen in gesell'gem Gram,
Wie treue, unzertrennliche Gemüther,
Die fest im Mißgeschick zusammen halten."

Dann wieder folgen die rührendsten Akkorde des aus den Paroxysmen der Verzweiflung zu phantastisch-beschaulicher Wehmuth sich herab stimmenden Jammers:

„Ich hört' Euch sagen, Vater Cardinal,
Wir sehn und kennen unsre Freund' im Himmel;
Ist das, so seh' ich meinen Knaben wieder;
Denn seit des Erstgebornen Kain Zeit
Bis auf das Kind, das erst seit gestern athmet,
Kam kein so liebliches Geschöpf zur Welt.
Nun aber nagt der Wurm mein zartes Knöspchen
Und scheucht den frischen Reiz von seinen Wangen,
Daß er so hohl wird aussehn, wie ein Geist,
So bleich und mager, wie ein Fieberschauer,
Und wird so sterben; und so auferstanden,
Wenn ich ihn treffe in des Himmels Saal,
Erkenn' ich ihn nicht mehr: drum werd' ich nie,
Nie meinen zarten Arthur wiedersehn."

Und dann spricht sich zum Schlusse die dumpfe Ermattung der von den Schlägen des Schicksals betäubten Gemüther in den Worten des Dauphins aus:

„Es giebt Nichts auf der Welt, das mich kann freu'n;
Das Leben ist so schaal wie'n altes Mährchen,

Dem Schläfrigen in's dumpfe Ohr geleiert;
Und Schmach verdarb des süßen Worts Geschmack,
Daß es nur Schmach und Bitterkeit gewährt."

Um Constanze gruppiren sich ihre „politischen" Freunde, wahre Muster „respectabler" Tugend und Biederkeit, wie sie in den erhabenen Regionen der privilegirten Selbstsucht, wenn nicht ausschließlich gedeiht, so doch in den präsentabelsten Formen sich ausbildet. Zunächst Oestreich, eine seltsam aus konfusen historischen Erinnerungen unter dem Einfluß einer nationalen Stimmung zusammengeflossene Gestalt. Augenscheinlich hat hier die Pietät der volksthümlichen Ueberlieferung ein paar Hauptfeinde des bewunderten und beklagten Richard Löwenherz zu einer symbolischen Figur vereinigt. Leopold von Oestreich, in dessen Thurm Richard einst schmachtete, und der Graf von Limoges, vor dessen Schlosse Chaluz er den Tod fand, müssen das Metall hergeben zu diesem Gefäß für den nationalen Zornausbruch über das widrige Schicksal des ritterlichen Königs. Nur aus dieser Verwechselung oder Verschmelzung ist die Anrede Constanze's zu erklären (Akt III. Sc. 1):

„O Oestreich! o Limoges! Du entehrst
Die Siegestrophäe!"

Es darf nicht Wunder nehmen, daß die Zeichnung dieser durchaus tendenziösen und mit dem dramatischen Kern des Gedichtes nur lose zusammenhängenden Gestalt von Uebertreibungen, Härten, ja innern Widersprüchen nicht frei ist. Wie leicht zu erwarten, bildet neben der kalten Selbstsucht vor Allem Treulosigkeit und feigherzige Schwäche die Grundzüge im Character des mit den bittersten National-Erinnerungen zusammen hängenden Feindes. Oestreich ist nach Frankreich gekommen, um Richard's Erben zu seinem Recht zu helfen. Mit heil'gem Kuß besiegelt er das Versprechen, nicht heimzukehren, bevor nicht der fernste Winkel des meerumflossenen England den Knaben als Herrscher grüßt. Es scheint anfangs, als sei es ihm damit völliger Ernst. Ja, bei der ersten Probe läßt sein Betragen durchaus nicht den Feigling erkennen, als welchen Faulconbridge ihn nachher unter sichtlicher Zustimmung des Dichters beständig brändmarkt. Seine erste Antwort auf die plumpen Schmähungen des Muster-Engländers:

„Wer packt hier solche Prahlereien aus,
Die unser Ohr mit leerem Schall betäuben?"

sie ist durchaus die Entgegnung des besonnenen, seiner selbst gewissen Mannes. Bei Annäherung der englischen Truppen zeigt er Nichts weniger als Furcht und Bestürzung. Und wenn er den zotigen Drohungen seines übermüthigen Gegners ein einfaches: Still doch! still! erwiedert, so glauben wir den vornehmen Mann gegenüber einem zudringlichen Schwätzer zu hören. Um so auffallender ist dann sein Benehmen in der entscheidenden Scene. Gleich den französischen Fürsten, nur ohne sichtliches Interesse, als das seiner Schwachherzigkeit, läßt er seinen Schützling im Stich, und nun trifft denn zunächst aus dem Munde der beleidigten Mutter der volle Erguß schmählichster Verachtung „den Knecht, den Schalk, die Memme, die klein an Thaten, groß an Büberei, den Ritter Fortuna's, den kaltblütigen Sclaven, dessen schnöden Gliedern das Kalbfell besser ziemt, als die Löwenhaut!" Der Spott des Bastards ist hier vollständig am Orte, wenngleich der König ihn ihm aus politischen Gründen verweist; Oestreich steckt ihn ruhig ein, „weil seine Hosen weit genug dazu." Wieder ist er der Erste, welchen die Drohungen des Cardinals einschüchtern, und das Auftreten des englischen Ritters mit dem Kopfe des unedeln, schwachmüthigen Feindes bildet dann für das Nationalgefühl des Paterre den sehr passenden Schluß dieser mehr patriotischen als ästhetischen Episode.

Weit feiner schon ist der Dauphin gehalten, der Vertreter französischer Galanterie und Geschliffenheit, aber auch welscher, egoistischer Staatskunst und hartherziger Treulosigkeit gegenüber dem derbern germanischen Wesen. Schon seine Werbung um Blanca ist ein rechtes Gegenstück zu dem Benehmen der englischen Nationalhelden, eines Percy und Heinrich's V. bei ähnlicher Veranlassung. Der ganze gespreizte Hofton der Zeit, der von Shakespeare so oft gegeißelte Euphuismus läßt sein falsches Brillantfeuer funkeln in dem Musterkompliment, mit welchem Louis bei Blanca sich einführt:

„Ich thu's, mein Fürst, und find' in ihrem Auge
Ein Wunder, das mich in Verwund'rung setzt,
Den Schatten von mir selbst in ihrem Auge,
Der da, wiewohl nur Schatten Eures Sohns,
Zur Sonne wird, und macht den Sohn zum Schatten.
Ich schwör' es Euch, ich liebte niemals mich,
Bis ich mich selber eingefaßt hier sah,
In ihren Augen schmeichelnd abgespiegelt."

Und recht aus dem Herzen des Dichters entgegnet der Bastard:

„In ihren Augen schmeichelnd abgespiegelt!
In finstren Runzeln ihrer Stirn gehängt!
Im Herzen ihr gefesselt und verriegelt!
So wähnt er sich von Liebespein bedrängt.
Nur Schade, daß, wo Huld und Schönheit thront,
Gehängt, gefesselt solch ein Tölpel wohnt."

Wenigstens das Gute hat jene parfümirte und frisirte „Liebe", daß sie ihre Sclaven zu keinen Unbesonnenheiten verleitet. Sie wird in diesem Falle des Prinzen Uebertritt zu Blanca's Feinden nicht hindern, sobald die Erwägungen der höheren Politik ihn gebieten. Weniger der Ehrfurcht vor der Kirche, als dem wohlberechneten Interesse wird die Rücksicht auf die eben geschlossene Verbindung geopfert. Blanca erhält nicht einmal eine Antwort, als sie den eben gewonnenen Gatten beschwört:

„An Deinem Hochzeitstag,
Und gegen das mit Dir vermählte Blut?
Wie? sollen unser Fest Erschlagne feiern?
Soll schmetternde Trompet' und laute Trommel,
Der Hölle Lärm begleiten unsern Zug?
O Gatte, hör' mich! — ach, wie neu ist Gatte
In meinem Munde! — um des Namens willen,
Den meine Zunge niemals sprach bis jetzt,
Bitt' ich auf meinen Knie'n, ergreif' die Waffen
Nicht gegen meinen Oheim!"

Der Krieg gegen Johann, nach der ersten Niederlage durch Entmuthigung der Franzosen unterbrochen, wird gegen den bei seinem Volke verhaßt gewordenen Mörder Arthur's mit neuen Hoffnungen aufgenommen. Alle Mittel gelten. Im Namen der heiligen Kirche, im Bunde mit aufrührerischen Vasallen wird die Eroberung Englands versucht. Aber bald genug schlägt die Untreue den eigenen Herrn. Der sterbende Melun zeigt den übergetretenen Engländern den Verräther-Lohn, der bei dem politischen Franzosen ihrer wartet. Sie kehren reuig zu ihrer Fahne zurück und die überfeine Politik des Welschen hat sich in ihrer eigenen Schlinge gefangen. Es ist auch nicht ein Zug in diesem ganzen Porträt, der nicht jener Lebenssphäre recht eigentlich angehörte, in welcher Gefühl, Ueberzeugung, Recht und wie die trefflichen altväterlichen Stichwörter sonst heißen, zu

ebenso vielen bequemen, zweckmäßigen Hüllen heran kultivirt sind, unter denen der Gott dieser Welt, „der Mäkler Eigennutz“, mit seinen Anbetern sein Spiel treibt. Dem Dauphin ähnlich in allen Grundzügen, nur mehr angedeutet als ausgeführt, ist Philipp, sein Vater. Es müßte uns unheimlich zu Muthe werden unter alle den mit mehr oder weniger Kunst geschmückten Larven in Staatsgewändern, hätte der Dichter diesem herzerkältenden Einerlei der politischen Menschen nicht auch die Welt des natürlichen Empfindens und Handelns in der ihm eigenen Wahrheit der Auffassung wie Mannigfaltigkeit der Gestaltung gegenüber gestellt. Durch den schärfsten Gegensatz gegen alle Umgebungen zieht hier vor Allen die mit Recht von jeher bewunderte Gestalt des jungen Arthur die Aufmerksamkeit auf sich.

Shakespeare hatte hier eine um so delikatere Aufgabe zu lösen, da die meisterhafte Behandlung einer ganz ähnlichen Erscheinung in seinem Richard III. bereits auf seine Anschauung wirken mußte. Wenn irgendwo, so erschiene hier, bei dem einfachen Motiv der von der Welt zu Boden getretenen Unschuld, die Wiederholung gerechtfertigt, ja unvermeidlich. Wie die Söhne Eduard's wird Arthur in frischer, schuldloser Jugend das wehrlose Opfer eines Rechtsanspruchs. Hier wie dort liegt der tragische Conflict nicht in der Persönlichkeit des Leidenden, sondern in den Verhältnissen der ihn umgebenden Welt. In beiden Fällen lag die Gefahr nahe, gegen jenes Grundgesetz der Tragödie zu fehlen, welches die moralisch widerwärtige Erscheinung des ganz unverschuldeten Leidens aus dem Gebiet der ästhetischen Darstellung verbannt. Anziehend und lehrreich ist es nun zu sehen, wie der Dichter, jede Wiederholung verschmähend, die anscheinend unüberwindliche Aufgabe auf zwei völlig verschiedenen Wegen gleich trefflich gelöst hat — und es ist doppelt lehrreich, da in beiden Fällen der Stoff den äußeren Verlauf der Katastrophe vorschrieb und dem Dichter nur in der Characteristik und Motivirung, so wie in den Einzelheiten der Ausführung freie Hand ließ. In dem einen wie in dem andern sind beide Leistungen so originell wie meisterhaft durchgeführt.

So sind vor Allem die Knaben selbst, bei aller Aehnlichkeit des Alters, der Lage, des Schicksals nnd bei gleicher durch die Verhältnisse gebotener Passivität, auch entfernt nicht nach der Schablone gezeichnet. Die Söhne Eduard's, unschuldig und naiv wie sie er-

scheinen, sind doch sichtlich für die Welt geschaffen und befähigt, deren Glanz sie umgiebt und deren Gefahren sie frühzeitig erliegen. Sie sind beide klug über ihr Alter; der Prinz von Wales hat ein aufmerksames Auge auf seine Umgebung, das heimliche Treiben Gloster's und seiner Genossen kann ihn trotz seiner Jugend nicht täuschen. Er hat bedeutungsvolle Ahnungen, macht geistreiche Bemerkungen über Sage und Geschichte und entwirft Pläne für Ruhm und Heldenthaten. Sein Bruder York vollends überbietet den schrecklich-genialen Oheim an feinem treffenden Witz und übermüthig-sarkastischer Laune. Nichts von alle dem findet sich in Arthur. Seine Erscheinung ist ganz die reine Herzensgüte, die selbst kein Arg hat und der Welt kein Arges zutraut, eine jener Kindesnaturen, wie die poetische Anschauung des Alterthums sie den früh dahinsterbenden Lieblingen der Götter zu leihen liebte. Gleich bei seinem ersten Auftreten macht das von der Zudringlichkeit der streitenden Weiber schonungslos verletzte Zartgefühl des Knaben in den Worten sich Luft:

„Still, gute Mutter!
Ich wollt', ich läge tief in meinem Grab.
Ich bin's nicht werth, daß solch ein Lärm entsteht!"

Die Schmerzensausbrüche Constanze's sieht er mit Mitleid fur die Mutter, aber ohne alle innere Theilnahme an dem politischen Handel. Mit ächt kindlichem Instinct fühlt er unter den rauhen Formen seines Gefangenwärters das menschliche Herz heraus und vergißt schnell die Größe seines Verlustes, sobald sein unmittelbar-persönliches Gefühl nur nicht gar zu herbe verletzt wird. In dem schmeichelnd-freundschaftlichen Knaben, der des kranken Gefangenwärters Stirne kühlt, ist kein Zug von der unbewußt gährenden Heldenkraft des seiner Bestimmung gewaltsam entfremdeten Fürstenkindes. Bei alledem ist Arthur nicht ohne Geist und Talent, aber seine Kräfte entwickeln sich nicht über seine Jahre hinaus. Er wird plötzlich beredt, listig, kühn, als es um sein Leben geht — der Verlust der Königskrone hatte ihm kein Wort entlockt.

Die Scene selbst ist von jeher als ein Meisterwerk des Dichters gepriesen worden, und wenn auch nur mit einigem Geschick gespielt, wird sie ihre Wirkung auf der Bühne niemals verfehlen. In ihrer ganzen Fülle tritt uns die frische, reine und reich begabte Jugend des Knaben entgegen. Dann erweckt die plötzlich und furchtbar sich enthüllende Gefahr alle schlummernden Kräfte seines Geistes, und der

naive Ausdruck der kindlichen Bitte steigert sich zu der glühenden Pracht unwiderstehlicher, durch den erschütternden Ernst der Lage plötzlich gezeitigter Beredsamkeit. Gleichwohl mögen wir hier ein Bedenken nicht unterdrücken. Wir können uns des Gefühls nicht entschlagen, als hätten wir gerade hier eine der Stellen vor uns, welche in König Johann an eine Schwäche der Shakespeare'schen Jugendarbeiten erinnern: an den jezuweilen in Spitzfindigkeit, wenn nicht in Schwulst ausartenden Reichthum seiner Bilder. Es ist gewiß wahr und ergreifend, wenn das geängstete Kind alle Mittel seines Geistes in krampfhafter Anstrengung aufbietet, um dem Entsetzlichen zu entgehen, wenn es süße Schmeichelei und rührende Klagen mit unschuldiger Schlauheit zur unwiderstehlichen Bitte vereinigt. Aber hat auch der geistreiche Mann, geschweige ein einfacher Knabe in solcher Lage wohl Muße und Sinn, mit Gleichnissen zu spielen? Ist es natürlich, daß das von Todesangst gemarterte Kind geistreich-poetische Anspielungen macht über die „Schamröthe“ des rothglühenden Eisens, daß es die aufsprühenden Funken mit dem Hunde vergleicht, der nach seinem Herrn schnappt, und die todte Kohle mit dem reuigen, in Asche trauernden Sünder? Gewiß darf und muß der Dichter den natürlichen Ausdruck des Affects idealisiren, seine Heftigkeit durch Schönheit mäßigen. Aber was der Klage um geschehenes Unglück natürlich ist (man denke an Richard II. und Constanze), das wäre darum der halb sinnlosen Angst, die das herandringende abwehrt, noch keineswegs gestattet.

Den Tod Arthur's bei dem Fluchtversuch hat Shakespeare mit sehr richtigem Takte aus dem alten Stücke beibehalten.*) Courtenay

*) Die Chronik des Matthäus Paris erzählt diese Vorgänge wie folgt:

„Es wurde nun berichtet, daß König Johann, von seinen Räthen bestimmt, gewisse Leute nach Falais schickte, damit sie dem jungen Herrn die Augen ausstächen. Aber wegen seines Widerstandes gegen einen der Folterer, welche des Königs Befehl ausführen sollten (denn die Andern fielen lieber von ihrem Fürsten und Lande ab, als daß sie darin willigten), und wegen seiner rührenden Klagen bewahrte ihn Hubert de Burgh vor dieser Mißhandlung, indem er nicht zweifelte, vom König eher Dank als Zorn zu ernten, denn er meinte, König Johann hätte diesen Beschluß nur in seiner Hitze und Wuth gefaßt, und später, bei besserer Ueberlegung, würde er selbst bereuen, daß er so befohlen, und denen ewig danken, die es nicht ausgeführt. Dennoch,

wundert sich, daß der Dichter ihn nicht lieber, einer anderen Sage zufolge, von dem Könige eigenhändig ermorden ließ. Daß damit König Johann's Character von dem eines schwachen und mittelmäßigen Egoisten zu der dämonischen Kraft Richard's III. gesteigert, also ganz aus den Fugen geworfen würde, scheint dem englischen Commentator ebenso wenig eingefallen zu sein, als der grausenhafte und ästhetisch unzulässige Eindruck, welchen die Hinopferung des ebenso ungefährlichen als unschuldigen Knaben hätte machen müssen. Auch die so schöne Scene, in welcher König Johann seinen ersten Befehl bereut, von Hubert getröstet und dann gerade von den nicht berechneten Folgen des moralisch, wenn auch zufällig nicht physisch ausgeführten Verbrechens ereilt wird, sie wäre damit verloren. So wie Arthur stirbt, bei einem Versuch, sich zu befreien, also voller Lebenshoffnung, verwandelt sich sein jäher Tod aus dem stets peinlichen Leiden des Unschuldigen einfach in jenes frühe und schmerzlose Ende des unsicheren und schwankenden Lebens, wie die Alten es als die herrlichste Gabe der Götter priesen. Sein Ende steht im Einklange mit seiner ganzen Erscheinung. Seine Unschuld wird den Versuchungen, seine weiche Jugend den Leiden und Beschwerden einer Welt entrückt, deren Stürmen dieser zarte Organismus doch schwerlich gewachsen war. Nun sähe es freilich übel aus mit Leben und Welt, wenn die zerstörende Selbstsucht in ihrem Wege kein anderes Hinderniß fände, als diese kindliche Unschuld und Herzensgüte, und am allerwenigsten ist es Shakespeare's Art, die Dissonanzen der feindseligen Wirklichkeit durch den rührenden Moll-Akkord der Klage „um das Loos des Schönen auf der Erde" zu lösen; vielmehr treten die erhaltenden und schaffenden Kräfte auch in dieser Historie den zerstörenden gegenüber, nicht in der gefügigen, luftigen Form von erhabenen Grundsätzen und Sentenzen, sondern handfest und greifbar,

---

um für den Augenblick seiner Laune zu genügen, ließ er im Lande das Gerücht verbreiten, daß des Königs Gebot erfüllt, und daß Arthur vor Schmerz und Kummer gestorben wäre. Vierzehn Tage lang ging das Gerücht durch Frankreich und England und man läutete für ihn in Städten und Dörfern wie zu seinem Begräbniß. Als aber die Bretagner keineswegs beruhigt, sondern noch mehr entzündet waren, alles Uebel zu thun, was sie konnten, um den Tod ihres Fürsten zu rächen, so war keine Hülfe, als wiederum anzuzeigen, daß Arthur noch am Leben und gesund wäre.

zu Fleisch und Blut geworden, gleich jenen. Auch hier ist natürlich von verkörperten Idealen nicht die Rede. Die weiseste Vertheilung des Lichts kommt auf dieser Seite des Bildes der Wirkung nicht weniger zu Gute, als auf der andern die maßvolle und mannigfache Abstufung der Schatten.

Den Berührungspunkt beider Gruppen bildet Hubert, der rauhe, vielleicht rohe Kriegsmann, nicht unzugänglich dem Ehrgeiz und der Begehrlichkeit, eifrig im Herrendienst, ein Mann, dem sein Gebieter Meuchelmord zumuthen darf, ohne sein Ehrgefühl sonderlich zu verletzen, noch seine Dienstwilligkeit stark zu erschüttern. Er würde an den Hagen der Nibelungen erinnern, den von christlich-germanischen Literar-Historikern hoch gefeierten Märtyrer des Meuchelmordes aus Vasallentreue, wenn, um mit dem Dichter zu sprechen, „die rohe Natur seiner Bildung nicht eine bessere Sinnesart versteckte, als Henker eines armen Kindes zu werden.“ Er ist durchaus kein Mann von Grundsätzen und zuverlässigem Wesen, aber die Gutmüthigkeit seiner derb männlichen Natur trennt ihn gleichwohl durch eine tiefe Kluft von den abgehärteten Selbstlingen der politischen „guten Gesellschaft“.

Viel weiter rechts steht Salisbury, eine wahrhaft tragische Gestalt, wenn die Conflicte in seiner Seele mit größerer Energie sich vollzögen; der brave Biedermann und Familienvater auf dem Posten des Staatsmannes in stürmischer Zeit. Den Politikern von Anlage und Fach, den beiden Königen, dem Dauphin und dem Legaten steht diese schlichte, biedere Seele gegenüber wie die Natur der entarteten Bildung, die Natur in ihrer Reinheit, aber freilich auch in ihrer Beschränktheit. Der Unterschied zwischen dem idealen, unverletzlichen Könige und zwischen dem zufällig unwürdigen Inhaber der erhabenen Stellung wird ihm zu fein. Sein edler Zorn gegen den Mörder eines unschuldigen Kindes erkennt im Zuge des Herzens die Stimme des Schicksals und überredet sich, daß er unter der Fahne des Franzosen nicht dem Verderber seines Landes, sondern dem Rächer der Unschuld folge. Aber diese kosmopolitische Tugend findet keine Gnade vor den Augen des englischen Dichters. Keine bittere, schmerzliche Folge seines ebenso menschlich-schönen als politisch-verwerflichen Handelns wird Salisbury erspart, damit der Zuschauer es gründlich lerne, daß *die reinste Humanität zur verderblichen Phrase wird, wenn sie nicht auf dem Boden der zuverlässigen Vaterlandsliebe gedeiht.* So wird denn Salisbury nimmer froh,

„daß das Geschwür der Zeit ein Pflaster in ehrlosem Aufruhr sucht;“ er sieht nur zu gut, „wie mißlich und verdammlich es ist, den eingefressenen Schaden der einen Wunde durch viele zu heilen.“ Er beweint in bitterem Schmerz die Schande der nothgedrungenen Wahl, welche ihn nach fremdem Marsch des Vaterlandes Boden betreten läßt, um Unrecht durch Unrecht zu heilen. Es will nicht viel sagen, daß der Dauphin das Lob nicht spart „für diesen edeln Zweikampf zwischen Noth und biederer Rücksicht,“ daß „Frauenthränen ihm nur eine gemeine Ueberschwemmung sind neben dem Erguß des ehrenvollen Thau's, der silbern über die Wange des Mannes schleicht.“ Der Franzose versteht sein Handwerk zu gut, als daß er nicht wüßte, wie der Verräther am Vaterlande zu behandeln ist, sobald er seine Dienste gethan. Aus dem Munde des sterbenden Melun muß Salisbury zu seinem Schreck und seiner Beschämung es erfahren, daß, wenn Louis Sieger bleibt, er selbst noch diese Nacht zu Falle kommen wird „zur Buße um bedungenen Verrath verrätherisch um sein Leben gebüßt.“ Und er ist sehr glücklich, daß ihm der Himmel noch Zeit gewährt, mit seinen Gefährten „den Weg verdammter Flucht zurück zu messen“ und sich den Schranken zu neigen, welche sein nicht unedles, aber unklares und irrendes Gefühl überströmt hat.

Lassen wir nun die bunte Reihe der bisher betrachteten Gestalten in einer Gesammt-Anschauung auf uns einwirken, so dürfen wir das Geständniß nicht zurückhalten: Das Bild ist weder sonderlich erhebend noch erfreulich. Eine Welt, in Bewegung gesetzt durch das gemeine Interesse, die maßlose Leidenschaft und den schwankenden Instinct des der vernünftigen Zucht entlaufenden Gefühls. Nirgend eine recht hervorragende Kraft, nicht einmal eine geniale Begabung. Die bloße Mittelmäßigkeit, ohne Energie im Bösen, wie im Guten, sie schließt Verträge und bricht sie nach Berechnung des augenblicklichen Vortheils, sie erhebt sich in maßlosem Uebermuth, um bei der ersten harten Probe in Schwäche zusammen zu sinken. Die schuldlose Natur, welche keinen Schild hat, als ihr Recht, geht hilflos zu Grunde. Die rechtschaffenen Leute haben nur mäßige Einsicht und Kraft, und die Egoisten sind ihnen im Grunde nur in letzterer überlegen. Dieses Gemälde menschlicher Schwäche und Verderbtheit müßte uns niederdrücken und verstimmen, wenn der Dichter nicht dafür gesorgt hätte, allen den negativen Elementen durch einen starken Zusatz normalen, kerngesunden Lebens eine solide, positive Grundlage zu geben: und so

wird denn die Gestalt des Bastards recht eigentlich das Salz, die Würze des Drama's. Unwichtig, ja völlig entbehrlich für die Handlung, giebt sie durch ihre ureigene Entwickelung in vollen, kräftigen Tönen die Lösung aller Dissonanzen, welche der Verlauf dieses unerquicklichen Welttreibens in uns zurück lassen könnte. Faulconbridge gewinnt so für den aufmerksamen Betrachter eine allgemeine und fast symbolische, über das dramatische Interesse einer guten Rolle weit hinausgehende Bedeutung. Er ist der Typus des Mannes der That und des soliden Erfolges, des Weltmannes im besten Sinne des Wortes. Seine Worte und Werke vermitteln fast wie der antike Chor das volle Verständniß zwischen dem Dichter und seinen Mitbürgern, denen er die Räthsel ihrer Geschichte in anschaulichsten Bildern zu lösen versteht. So läßt sich die Betrachtung der englischen Königsdramen denn kaum ersprießlicher beschließen, als mit dem Studium dieses merkwürdigen Characters, den ich an nationaler Bedeutung etwa nur mit dem Heinrich's V. vergleichen möchte. Wie dieser hat er seine wandlungsreiche Geschichte im Stücke selbst. Es wird der Mühe lohnen, ihr mit einiger Sorgfalt zu folgen*).

Der erste Eindruck ist entschieden der des Uebermuthes, der weit

*) Es darf nicht verschwiegen werden, daß die Scene im alten Stück zwar in Bezug auf Styl und dramatische Kraft viel schwächer als bei Shakespeare, aber edler und auch wohl naturwahrer gehalten ist. Bei Shakespeare erlaubt sich der Bastard von vorne herein, gleich wie er den Mund aufthut, eine frivole Zweideutigkeit: er sei, wie er vermuthe (as I suppose), ältester Sohn von Robert Faulconbridge. Die mannigfache Ausführung dieses nicht übermäßig zarten Gedankens und das Prahlen mit seinen starken Gliedern, seinem schönen Gesicht, die übermüthige Verspottung seines schwächlichen Bruders, des „Halbgesichts“, theilen sich so ziemlich ausschließlich in seine weitern Reden, bis zu dem bedeutungsvollen Monolog. Man sieht nicht recht, weshalb er mit seinem Bruder noch streitet, wenn er doch durch jedes Wort indirect dessen Anklage unterstützt. Oder hätte er den ganzen Streit nur erhoben, um seine vornehme Bastardschaft vom Könige anerkennen zu lassen? Von allen diesen Zweideutigkeiten findet sich Nichts im alten Stücke. Robert trägt seine Klage vollständig und nachdrücklich vor, ohne Schonung der Mutter, während Philipp lieber nicht antworten mag, ehe er diese kränkt und beleidigt. Erst als Robert vom Könige abgewiesen und das Urtheil auf die freie Aussage der Mutter und Philipps gestellt ist, wird dieser, bei der zweiten feierlichen Frage, durch den plötzlich aufsteigenden Gedanken an seine königliche Herkunft in eine Art Verzückung versetzt. Noch einmal ver-

mehr keck als geistreich und anmuthig sich ausspricht in den Scherzen über die Mutter, in der burschikosen Verachtung des Stiefvaters, des „Halbgesichtes" von legitimem Bruder und vor Allem in gründlicher Zufriedenheit mit der eigenen, werthen Person:

„Wenn uns der alte Herr, Sir Robert, beide
Erzeugt, und dieser Sohn dem Vater gleicht —
O alter Robert! Vater! Siehe mich
Gott knieend danken, daß ich Dir nicht glich!"

Freilich wird das gleich einigermaßen entschuldigt und motivirt, als die Erbschaft des Löwenherz:

„Er hat Etwas von Löwenherzens Zügen,
Und seiner Sprache Ton ist ihm verwandt!"

bemerkt der König, und auch der noble Zug jenes Selbstvertrauens zögert nicht, sich zu zeigen. Man verzeiht ihm den Trotz auf seine starken Arme und Beine, wenn er dem schwächern Halbbruder das väterliche Vermögen überläßt, um durch Thaten und sauer erkämpfte Erfolge seinem höhern Adel gerecht zu werden. Diese ritterliche Liberalität aber hat um so mehr zu bedeuten, da sie von Hause aus mit phantastischer Nichtachtung des materiellen Besitzes Garnichts gemein hat. Es steckt sehr viel von dem englischen Kultus des Gewinnes in diesem, wenn noch so abenteuerlich-kühnen Sprößling des alten Normannen-Blutes. Sentimentale Scrupel sind in keinem Wege seine Sache:

„Geht's nicht grad' aus, so sieht man, wie man's macht,
Herein zum Fenster, oder über'n Graben,
Wer nicht bei Tage gehn darf, schleicht bei Nacht,
Und wie man dran kömmt, haben ist doch haben!"

Er macht sich keine Illusionen über die Bedeutung der „viel tausend Schritte Landes," um die er nun schlimmer daran ist für den einen Schritt vorwärts zur Ehre. Und von dieser Ehre selbst läßt er auch nicht entfernt sich imponiren. Er selbst ist bis auf einen gewissen

---

sucht er, seine erste Aussage zu wiederholen; aber die Zunge klebt ihm am Gaumen, er bekommt es nicht fertig und bricht dann in die Worte aus: Please it your Grace, I am King Richards Son. Die volle Gewißheit erlangt er erst von seiner Mutter, der er durch Drohungen unter vier Augen das Geständniß der Wahrheit entreißt. Von den prahlerischen Scherzen findet sich hier kein Zug, aber freilich auch nicht von dem kühlen, selbstgewissen Humor, aus dem bei Shakespeare dieser ganze Charakter hervor wächst.

Punkt frei von den gesellschaftlichen Vorurtheilen, deren ihm vortheilhafte Wirkungen er darum keineswegs zurückweisen wird. Wie prächtig persifflirt er den feinen Ton der noblen Gesellschaft, in welche er so eben mit einem kühnen „Sprung durch's Fenster" seinen mehr heitern als regelmäßigen Einzug gehalten:

„Habt guten Tag, Sir Richard! — Dank, Gesell!
Und wenn er Jürge heißt, nenn' ich ihn Peter,
Denn neu geschaff'ner Rang vergißt die Namen,
Es ist zu aufmerksam und zu vertraulich
Für unsern Hofton!"

Doch wird diese Weltkenntniß und ziemlich unverhohlene Weltverachtung den praktischen Mann gewiß nicht zur Vernachlässigung der Welt verleiten. Er weiß zu gut, wie gefährlich sie ist. Er kennt den unverwüstlichen Appetit der „Gesellschaft" nach dem „süßen, süßen Gift" eitler Selbsttäuschung, und der kluge „Bastardsohn" der Zeit wird seiner vollbürtigen Sippschaft diesen Tribut nicht weigern, „wenn nicht, Betrug zu üben, so doch ihn zu meiden."

So ausgerüstet und gestimmt kommt er in die Schule der Geschäfte. Ein unbändiger Schüler, der sich wohl noch manche Ecke ablaufen wird, ehe er glatt mit durchgeht durch die Engpässe der welt- und staatsmännischen Praxis. Gleich bei seinem ersten Auftreten im Gefolge des Königs steigert sich, wie wir schon sahen, sein Nationalstolz, geschärft durch die Pietät gegen seinen erlauchten Vater, zu jener nicht eben musterhaft ritterlichen Verhöhnung des verhaßten Oestreich. Als die Verhandlungen abgebrochen werden, jauchzt in ihm die wilde Nordlands-Natur hoch auf. Die Aussicht auf erneuerten Kampf begrüßt er mit dem wilden, sinnlichen Schlachtenmuthe, der verhängnißvollen Mitgabe jener nordischen Race, die, wie Emerson meint, des Glaubens lebte, der freie Mann sei dazu geschaffen, um todt zu schlagen oder todt geschlagen zu werden. Es mahnt an den menschenwürgenden Ares, den barbarischen Schlachtengott, wenn er ausruft:

„Ha, Majestät! Wie hoch Dein Ruhm sich schwingt,
Wenn köstlich Blut in Königen entglüht!
Ha! Nun beschlägt der Tod mit Stahl die Kiefern,
Der Krieger Schwerter sind ihm Zähn' und Hauer,
So schmaust er nun, der Menschen Fleisch verschlingend
Im unentschied'nen Zwist der Könige!"

Und auch eine andere, wenig liebenswürdige Grundanlage seines Stammes macht sich bemerkbar. Die schlau besonnene Antwort der Bürger von Angers weckt in ihm den ganzen übermüthigen Jngrimm des aristokratischen Waffenhandwerks gegen das „bürgerliche Pack“, welches die Fürsten höhnt, und sorglos wie im Theater an ihrem geschäftigen Schauspiel voller Tod sich labt. Den etwas volltönenden Redefloskeln des Vermittelung anbietenden Bürgers entgegnet er mit einem Abschen gegen Prahlerei, von dem sein eigenes Benehmen bisher das Gegentheil war:

„Traun, ein großes Maul,
Das Tod ausspeit, und Berge, Felsen, Seen;
Das so vertraut von grimmen Löwen schwatzt,
Wie von dem Schooßhund dreizehnjähr'ge Mädchen.
Hat den Kumpan ein Kanonier erzeugt?
Er giebt mit seiner Zunge Bastonaden,
Das Ohr wird ausgeprügelt; jedes Wort
Pufft kräftiger, als eine fränk'sche Faust.“

Ginge es nach ihm, so würden die Fürsten ihren adligen Zorn erst ein wenig im Blute der Bürger kühlen, die sich erfrechen, während des Kampfes der Großen an die Sicherheit ihrer Stadt zu denken. Dann wäre es immer noch Zeit, die Heere wieder zu trennen und Stirn gegen Stirn zu proben, wo Fortuna ihren Liebling wählte! Der Vorschlag schmeckt kaum „nach der Politik“, wie Faulconbridge ziemlich spöttisch die Franzosen fragt; eher nach ritterlicher Romantik wüstesten Styls. Weit liebenswürdiger schon kommt das schlichte, germanische Wesen des englischen Ritters zum Vorschein in seinem schon oben berührten Verhalten bei des Dauphins gezierter Werbung, und diese Verachtung der hohlen, übertünchten Formen, welche in der vornehmen Welt ihn umgeben, steigert sich zum energischsten Ausdruck der Ueberzeugnng, als das „tolle Bündniß“ der Fürsten zu den offiziellen Tugend-Phrasen den allerdings vollkommen deutlichen Kommentar liefert. Rückhaltslos brandmarkt er „den Schmeichler Eigennutz, den glatten Herrn der Welt, den Mäkler, der die Treue zum Makel macht, den Alltags-Meineid, der um Alle wirbt.“ Doch ist dieser wohl mehr ästhetische als sittliche Abscheu keineswegs stark genug, um dem Thatendrang seiner ächt weltmännischen Natur „des Gedankens Blässe anzukränkeln“ und ihn auf seiner Bahn zu verwirren.

„Bricht Eigennutz in Königen die Treu',
So sei mein Gott, Gewinn, und steh' mir bei."

Das ist das Glaubensbekenntniß, mit welchem er schließt. Es ist keineswegs das einer schönen Seele, aber auch nicht das einer gemeinen, denn — ein nicht zu übersehendes Zeichen einer im innersten Kern gesunden Natur — er schreibt seinen Ekel vor fremdem, kurzsichtigem Eigennutz sich selbst noch keineswegs als die entgegengesetzte Tugend auf die Rechnung. Mitten im Affect verliert er nicht den Maßstab für seinen eigenen Werth, und wenn er ja irren sollte, so thut sein Urtheil höchstens ihm selbst Unrecht:

„Und warum schelt' ich auf den Eigennutz?
Doch nur, weil er bis jetzt nicht um mich warb.
Nicht, daß die Hand zu schwach wär' zuzugreifen,
Wenn seine schönen Engel sie begrüßten;
Nein, sondern weil die Hand, noch unversucht,
Dem armen Bettler gleich, den Reichen schilt."

Es wird harter Schläge bedürfen, um aus dem Stahl dieses Charakters doch noch die in ihm schlummernden Funken edlerer Menschheit hervor zu locken. Nichts Geringeres, als die ernsteste Krisis der gesellschaftlichen Ordnung und des Vaterlandes wird erfordert, um dieser so recht für den Kampf mit der sehr unsentimentalen Wirklichkeit geschaffenen Natur in unserer Schätzung zu ihrem Rechte zu helfen. Aber in dieser von dem Dichter musterhaft vorbereiteten und durchgeführten Entscheidung lösen sich denn auch alle Zweifel, die vollständigste Befriedigung unserer Vernunft entschädigt uns für die weicheren Genüsse des Herzens, die wir allerdings in diesem Männer-Drama ebenso wenig suchen dürfen, als in der Welt, welche es schildert. Faulconbridge besteht ruhmvoll die schwerste Probe des männlichen Lebens, die des politischen Charakters, indem gleichzeitig die ächt menschliche Grundlage seines ungefügig rauhen Wesens auf's Unzweideutigste zur Erscheinung kommt. Der Tod des Knaben geht ihm nicht weniger nah, als den Anderen. Er ist nicht von dem Metall, aus welchem die Natur politische Meuchelmörder formt. Recht von Herzen haßt er „das blut'ge und verdammte Werk, das freche Beginnen einer schweren Hand." Sein Abscheu macht in einem grausigen, hochpoetischen Fluch gegen den vermeintlichen Thäter sich Luft. Er wird einen Augenblick irre an sich. Sein Weg verliert sich unter den Dornen und Gefahren dieser Welt. Aber bald genug

hat sein helles, scharfes Auge ihn wieder gefunden. Unter den schlimmsten Sorgen und Zweifeln hält er fest an der sichern Richtschnur des ächten Aristokraten, an der Pflicht gegen das Land. Den Geist der Kühnheit und Unerschrockenheit möchte er dem Könige einhauchen. Er wäre der Letzte, das herannahende Unheil im Hause zu erwarten. Er weiß, daß niedere Augen ihr Betragen von den Großen leih'n, und empfindet mit dem ganzen Stolz auch die ganze Verantwortlichkeit der hohen Stellung. Des Königs Verzagtheit empört ihn fast mehr, als der so unpolitische, wie sündliche Mord. Er setzt kein Vertrauen auf das schmähliche Bündniß mit dem ausländischen Priester, in welchem der König sein Heil sucht, und freudig entschlossen nimmt er den von Johanns gesundem Urtheil ihm überlässenen Platz ein, am Steuer des scheiternden Schiffes. — So gelingt ihm denn auch, was die unklare Sentimentalität der Salisbury und Pembroke ebenso vergeblich versuchen würde, als die haltlose Selbstsucht des Königs. Glorreich führt er das Staatsschiff durch die Brandung. Das Glück hilft dem Tapfern. Die stets gute Sache des Vaterlandes triumphirt, nachdem ihr unwürdiger Vertreter dem Schicksal seine Schuld gezahlt. Nicht dem Könige, der in trostloser Verzweiflung dahinfährt, auch nicht den ehrlichen, unklaren, zwischen Menschengefühl und Bürgerpflicht hin- und herschwankenden Alltagsmenschen, sondern dem, auf der festen Grundlage durchdringender Weltkenntniß und durch keine Gefühlsregung geirrter Pflichttreue ruhenden Staatsmanne kommt es zu, das berühmte, herrliche Schlußwort des Drama's zu sprechen, die endgültige Lösung aller Zweifel, welche in dem Leser eines andern Zeitalters und eines anderen Volkes über den Grundgedanken dieser, wie der sämmtlichen englischen Historien Shakespeare's noch zurück geblieben sein könnten:

„Dies England lag noch nie und wird auch nie
Zu eines Siegers stolzen Füßen liegen,
Als wenn es erst sich selbst verwunden half.
Nun seine Großen heimgekommen sind,
So rüste sich die Welt an dreien Enden,
Wir trotzen ihr: Nichts bringt uns Noth und Reu',
Bleibt England nur sich selber immer treu."

Vierzehnte Vorlesung.

Julius Cäsar.

Wir wenden uns jetzt zur Betrachtung der Dramen, in denen Shakespeare's Genius die künstlerische Gestaltung antik-römischer Lebensbilder versuchte. Es sind Julius Cäsar, wahrscheinlich im Jahre 1602 oder kurz vorher entstanden*), Antonius und Cleo-

---

*) Unter dem Titel „The Tragedie of Julius Cäsar“ wurde das Stück in der Folio-Ausgabe von 1623 zum ersten Male herausgegeben; bis dahin hatte die Gesellschaft des Globe-Theaters das Manuscript des von vorn herein beliebten Drama's zurückgehalten. Das Jahr der Entstehung ist mit Bestimmtheit nicht zu bezeichnen. Jedoch wird die Vermuthung schon durch die ebenso einfache und natürliche, als hochpoetische Sprache auf die beste Zeit des Dichters gelenkt, auf jene denkwürdigen Jahre, in welchen in staunenerregender Fülle seine vollendetsten Werke sich drängen, Historien, Tragödien und Lustspiele durcheinander, da zwischen 1598 und 1603 „Heinrich IV.“ und „Heinrich V.“ neben „Was Ihr wollt“ und „Viel Lärmen um Nichts“ entstanden, sowie „Othello“ und „Hamlet“. Zwischen die Schöpfung dieser beiden Trauerspiele fällt höchst wahrscheinlich die des „Julius Cäsar“. Es erschien im Jahre 1603 ein Heldengedicht von Drayton „The Baron's War“, die zweite Bearbeitung der 1596 herausgekommenen „Mortimeriados“ desselben Dichters. Drayton schildert dort die Kämpfe Eduard's II. und seiner Barone. In einer oft citirten Stelle erinnert er augenscheinlich an des Antonius Zeugniß über Brutus. Die Verse lauten (es ist von Mortimer die Rede):

Such one he was, of him we boldly say,
In whose rich soul all sovereign powers did suit,
In whom in peace the elements all lay,

patra und Coriolan, beide um mehrere Jahre später verfaßt. — Der Dichter entbehrte hier der lebendigen, nationalen Ueberlieferung, von der seine vaterländischen Historien getragen werden; sein Blick ruhte auf einer fremden Welt. Die Freiheit seiner Anschauung, seine Befähigung für Scheidung des allgemein Menschlichen von dem Nationalen mußte hier eine Probe bestehen, während auf der andern Seite doch wieder nicht zu verkennen ist, wie die Zeitverhältnisse in mancher Beziehung den Uebergang gerade zu diesen Stoffen nahe legten.

Nächst den vaterländischen Zuständen waren der Auffassung der Engländer des 16. Jahrhunderts die des antiken Rom ohne Frage am zugänglichsten. Die philologischen Studien beherrschten in einer seitdem nicht wieder erreichten Ausdehnung die Schule und die gute Gesellschaft. Die Gelehrten, der hohe Adel, selbst die Damen sprachen

---

So mix'd as none could sovereignty impute;
As all did govern, yet all did obey:
His lively temper was so absolute
That't seem'd, when heaven his model first began,
In him it show'd perfection in a man.

Man vergleiche die hervorgehobenen Stellen mit den Worten des Antonius (Julius Cäsar, A. 5, Sc. 5.):

„His life was gentle: and the elements
So mixd in him, that nature might stand up
And say to all the world „This was a man."

Und daß Drayton an Shakespeare, nicht Shakespeare an Drayton sich erinnerte, dafür spricht deutlich genug die dritte Auflage der „Baron's War's" von 1619. Der Schluß jener Stelle hat sich hier den Wendungen des Drama's noch mehr genähert und lautet:

„In whom so mix'd the elements did lay,
That none to one could sovereignty impute.
As all did govern, so did all obey:
He of a temper was so absolute,
As that is seem'd, *when Nature* him *began,*
She meant to show all that might be in man."

Die Vermuthung, daß Julius Cäsar am Anfange des Jahrhunderts, etwas 1602, erschien, wird außerdem dadurch unterstützt, daß um jene Zeit der Gegenstand dieses Drama's erweislich die englischen Theaterdichter lebhaft beschäftigte. Nach einer Notiz im Tagebuch des Schauspiel-Directors Henslowe (vom 22. Mai 1602) arbeiteten damals vier Poeten gleichzeitig an einem Stücke „Cäsar's Fall" für dessen Truppe, und um 1604 gab Lord Stirling ein Drama über denselben Gegenstand heraus.

Latein und verstanden Griechisch, und wem die Ungunst der Umstände diesen Adelsbrief der geistigen Aristokratie versagt hatte, dem standen die bedeutenderen Schriftsteller der griechischen und römischen Literatur in großentheils nicht schlechten englischen Uebersetzungen zu Gebote. Es war dies Shakespeare's Fall. Der Stoff seines Cäsar, seines Antonius, seines Coriolan ist bis in die kleinsten Einzelheiten fast ausnahmslos den von North übersetzten Lebensbeschreibungen Plutarch's entlehnt*), — Julius Cäsar speciell dem Cäsar, dem Brutus und dem Antonius des griechischen Erzählers. Von selbstständiger Erfindung des Dichters ist in der Fabel dieser Dramen kaum hie und da eine Spur zu bemerken**). Sie schließen sich enger an die historische Quelle als irgend eines der englischen Stücke. Was dagegen den so vielfach gerühmten antiken Geist angeht, der sie durchwehen soll, so sind wir durchaus nicht in der Lage, dem hergebrachten Urtheil in seinem ganzen Umfange beistimmen zu können. Shakespeare scheint uns die alte Beobachtung nicht zu widerlegen, daß die Dichter aufstrebender, activer Epochen große Mühe haben, bei Auffassung und Darstellung fremder Zustände sich der von allen Seiten auf sie eindringenden Einwirkung einer blühenden, kräftigen Gegenwart zu entschlagen. Ich halte es nicht für eine Schwäche, sondern für den größten poetischen Vorzug der französisch-klassischen Tragödie des 17. Jahrhunderts, daß ihre Helden durchweg verkleidete Grands

---

*) Schon North hatte übrigens nicht das griechische Original vor sich, sondern Amyot's stylistisch vortreffliche französische Uebersetzung, deren einfache Anmuth ihm sehr zu Gute gekommen ist.

**) Es gehören dahin im Julius Cäsar des Brutus Monolog vor dem entscheidenden Entschluß (II, 1), mehrere Einzelheiten des Streites und der Versöhnung der Feldherren, namentlich die dabei eintreffende Nachricht von Porcia's Tod, endlich von den beiden berühmten Reden, die des Brutus ganz und gar, die des Antonius beinahe vollständig — in Antonius und Cleopatra die trefflichen Detail-Schilderungen des ägyptisch-römischen Hoflebens, das ergreifende Todesgespräch der Cleopatra und der Iras (Act 5, Sc. 2), sowie die bitter humoristische Scene zwischen der Königin und dem Bauer, der ihr die Schlange bringt. Im Coriolan sind nur die meisten Witze des Menenius, die hübsche Erzählung von der Schmetterlingsjagd des jungen Marcius und der Streit Coriolan's mit dem groben Bedienten des Aufidius ganz freie Zusätze des Dichters. Von den zum Theil sehr tendenziösen Auslassungen in diesem Drama wird später die Rede sein.

Seigneurs de la cour sind. So macht auch Shakespeare in seinen antiken Stücken den Eindruck historischer Treue und ächt antiker Empfindung nur da, wo eine gewisse innere Verwandtschaft der geschilderten Zustände mit dem englischen Leben seiner Zeit ihm zu Hülfe kam. Es versteht sich, daß hier an die bekannten Naivetäten des äußeren Kostüms garnicht einmal gedacht wird, nicht an die römischen Theater im Coriolan, an die Thurmuhren im Julius Cäsar, noch an die schweißigen Pelzmützen der römischen Plebs und an die Trommeln der Legionen. Aber auch die antike Färbung der Charactere und der Situationen hält sich durchaus innerhalb der bezeichneten Grenzen. Für den Uebergang aus der oligarchisch-aristokratischen Regierungsform zur monarchischen fehlte es den Engländern der Tudors-Epoche, den Epigonen der Rosenkriege, nicht an einem lebendigen Maßstabe; Charaktere wie Brutus, Cassius, Antonius und vollends Coriolan finden und fanden sich in der englischen Aristokratie wenigstens annähernd vertreten, und für Darstellung der Volksmassen des cäsarischen Rom lieferte der moderne Pöbel die ergiebigsten Anschauungen. Aber im Coriolan hat es mit der vorgeblich antiken Auffassung des Dichters ein Ende, sobald diese Vorbilder ihn im Stiche lassen (man denke an den Charakter des Menenius!); und wenn die römische Plebs in den Anfängen der Republik ebenso geschildert wird, als der Pöbel des entarteten Rom, so ist das schwerlich mit der Bemerkung zu rechtfertigen: „daß die Massen in leidenschaftlicher Erregung in allen Zeiten sich gleich bleiben!“ — Die nähere Begründung dieser Ansicht wird bei der Besprechung des Coriolan versucht werden.

Dagegen kann das dramatische Leben und das psychologische Interesse nie genug bewundert werden, welches Shakespeare gerade hier dem von seinem Historiker ihm überlieferten Stoffe einzuhauchen weiß. Julius Cäsar ist in dieser Beziehung vielleicht das Höchste, was dichterische Kraft jemals geleistet. Schon der Zeitgenosse Shakespeare's, Leonard Digges, berichtet über die erstaunliche Wirkung des Stückes, im Gegensatz gegen das Concurrenzstück, Cäsar's Fall (1602) und gegen den Sejan und Catilina des Ben Jonson. Es ist höchst anziehend und lehrreich, dem Dichter bei dieser Umgießung des historischen Materials in die dramatische Form, bei dieser poetischen Wiedergeburt der gegebenen Thatsachen im Einzelnen zu folgen. Aus den in den Vorrathskammern der Geschichte aufgespeicherten Ernten menschlicher Erfahrung nimmt er die Samenkörner, deren er bedarf;

in seiner reinen Anschauung, seinem starken, warmen menschlichen Gefühl finden sie die Bedingungen zu einem neuen Leben, vor unsern Augen gehen sie auf, wachsen, blühen und reifen, ein durchgeistigtes, verklärtes, aber stets mehr oder weniger eigenthümlich gefärbtes Bild der Vergangenheit, keine Photographie, aber auch keine Karrikatur und kein willkürlich gestaltetes Ideal ,eher ein in den Grundzügen treues, von einem genialen Meister originell aufgefaßtes Portrait überall wo nicht eben, wie mehrfach im Coriolan, dem Poeten des sechszehnten Jahrhunderts für gewisse Typen einer ganz anders gearteten Welt der Vergleichungspunkt geradezu fehlt.

Wo der Bericht des Historikers alle nothwendigen Bestandtheile des Gemäldes enthält, ist Shakespeare weit entfernt, im Streben nach Originalität um jeden Preis durch willkürliche Zusätze den Effect zu steigern und — zu fälschen. Er begnügt sich dann einfach das vorgefundene Material zu organisiren, die Erzählung durch geschickte Dialogisirung zu einem lebendigen Gliede der dramatischen Handlung zu erheben. So, um nur ein Beispiel anzuführen, in jener prachtvollen Stelle, welche die dem Tode Cäsar's vorangehenden Wunderzeichen schildert. Die Stelle des Historikers lautet:

„Doch das vom Schicksal Beschlossene traf ihn nicht so unerwartet, als unvorbereitet, da man sagt, daß Zeichen und Wunder sich zutrugen. Feuriger Schein am Himmel, und nächtlich vielfach gehörte Töne und Raubvögel, auf den Markt niederstürzend, sollte man vielleicht bei so großen Dingen nicht einmal erwähnen. Aber Strabo der Philosoph erzählt, daß viele Menschen in feuriger Gestalt erschienen und daß die Hand eines Sklaven gleich einer Fackel zu brennen schien. Nachher aber hatte der Mann keinen Schaden daran. Als Cäsar selbst opferte, habe dem Opferthier das Herz gefehlt und man habe sich über dies Zeichen entsetzt, denn ein Thier ohne Herz sei gegen die Natur."

Zu diesem Berichte verhält sich die Shakespeare'sche Scene wie eine mächtig arbeitende Maschine zu deren einzelnen in Kisten verpackten Kesseln, Cylindern und Rädern.

Welch überfluthendes Leben gleich in dem Bericht des Casca, da er athemlos, verstört, mitten im Ungewitter dem Cicero begegnet:

Bewegt's Euch nicht, wenn dieses Erdballs Veste
Wankt, wie ein schwaches Rohr? O Cicero!
Ich sah wohl Stürme, wo der Winde Schalten

Den knot'gen Stamm gespaltet, und ich sah
Das stolze Meer anschwellen, wüthen, schäumen,
Als wollt' es an die droh'nden Wolken reichen.
Doch nie, bis heute Nacht, noch nie bis jetzt
Ging ich durch einen Feuerregen hin.
Entweder ist im Himmel inn'rer Krieg,
Wo nicht, so reizt die Welt durch Uebermuth
Die Götter, uns Zerstörung herzusenden."

Dann folgen die Wunder des Plutarch, durch kleine individuelle, in den Bericht verwebte Züge recht mitten in die lebendige Wirklich-gezaubert:

„Ein Sklave, den ihr wohl von Ansehn kennt,
Hob seine linke Hand empor, sie flammte
Wie zwanzig Fackeln auf einmal, und doch,
Die Gluth nicht fühlend, blieb sie unversengt.
Auch kam (seitdem steckt' ich mein Schwert nicht ein)
Beim Capitol ein Löwe mir entgegen,
Er gaffte starr mich an, ging mürrisch weiter
Und that mir nichts. Auf einen Haufen hatten
Wohl hundert bleiche Weiber sich gedrängt,
Entstellt von Furcht; sie schwuren, daß sie Männer
Mit feur'gen Leibern wandern auf und ab
Die Straßen sahn. Und gestern saß der Vogel
Der Nacht sogar am Mittag auf dem Markte
Und kreischt' und schrie. Wenn dieser Wunderzeichen
So viel zusammentreffen, sage Niemand:
„Dies ist der Grund davon, sie sind natürlich."
Denn Dinge schlimmer Deutung, glaub' ich, sind's
Dem Himmelsstrich, auf welchen sie sich richten."

Diese wildbewegte Natur, dieser düstere, grausige Nachtspuk bildet dann den Rahmen um das unheimlich-anziehende Gemälde des menschlichen Treibens, das in dem Sturm der Leidenschaft den Aufruhr der Elemente nicht achtet, um das Schreckensantlitz der vor dem Lichte des Tages sich verbergenden Verschwörung. Auch der unbedeutendste Nebenumstand kommt für die Wirkung des Ganzen zur vollen Geltung. — Verwickelter wird die Aufgabe des Dichters da wo in dem historischen Berichte innerlich zusammen gehörende Erscheinungen auseinander gerissen sind, wo Zufälliges sich zwischen das

Wesentliche drängt, wo Nebendinge den Blick des Betrachters verwirren, während wichtige Glieder der Hauptentwickelung fehlen. Es gilt da, mit sicherm Blick den springenden Punkt der Situation zu erfassen, unbekümmert um die Zufälligkeiten der Ueberlieferung den Causalnexus herzustellen, die chronologische Genauigkeit der innern Wahrheit unbedenklich zu opfern, die Vorgänge darzustellen, nicht wie sie zufällig überliefert sind, sondern wie sie aus dem Zusammenwirken der geschichtlich feststehenden Grundverhältnisse und der für alle Zeiten gültigen psychologischen Gesetze sich für unsere Betrachtung verständlich und ergreifend für unser Gefühl hätten entwickeln müssen. Ein Meisterstück der Art ist unter andern die inhaltschwere Scene zwischen Brutus und Cassius, im Lager bei Sardes. (Akt 4. Sc. 3.) Die Aufgabe ist, die idealistische That des Brutus in ihrem Verhältnisse zur geschichtlichen Nothwendigkeit zu zeigen, ihre unvermeidlichen Consequenzen anschaulich zu machen, die Katastrophe innerlich vorzubereiten und über den Grundgedanken des Drama's die entscheidende Aufklärung zu geben. Shakespeare fand bei Plutarch nur die Nachricht, daß die Feldherren heftig stritten, daß der Cyniker Phaonius sie mit seinen zudringlichen Ermahnungen unterbrach, von Cassius ausgelacht, von Brutus aber unwillig hinausgewiesen wurde. Diesen Vorgang macht das Drama nun zu dem poetischen Rahmen eines Bildes, in welchem die ganze Situation, das Wesentliche aller seit Cäsar's Tode vorgefallenen Ereignisse und die Nothwendigkeit des bevorstehenden Ausganges uns mit der überzeugenden Kraft der unmittelbaren Wirklichkeit entgegen tritt. Wir haben, so zu sagen, eine Studie vor uns über den Unterschied zwischen poetischer, berechtigter Freiheit und phantastischer Willkür. Der Dichter hatte in seiner Quelle zunächst ein Paar allgemeine Ausführungen über Charakter und Motive seiner Helden gefunden. Er hatte bei Plutarch gelesen (Brutus Kap. 29): „Von Cassius, einem leidenschaftlichen und jähzornigen Manne, der oft um des Gewinnes willen sich vom Rechten entfernte, glaubte man, daß er hauptsächlich Krieg führe und umherziehe und Gefahren bestehe, um sich selbst eine Herrschaft zu verschaffen, nicht seinen Mitbürgern die Freiheit. Denn schon in früherer Zeit setzten sich die Cinna, Marius und Carbo das Vaterland gleichsam wie einen Kampfpreis zur Beute aus und kämpften nur dem Namen nach nicht um die Tyrannis. Dem Brutus aber werfen nicht einmal die Feinde solch einen Abfall vor; sondern Viele,

sagt man, hätten von Antonius gehört, er glaube, daß Brutus allein Hand an den Cäsar legte, durch den Glanz und den herrlichen Schein der That verlockt; die andern aber hätten sich aus Neid und Haß gegen den Mann verbunden."

Außerdem finden sich einige zerstreute Notizen über das Verfahren der beiden republikanischen Oberfeldherren in den östlichen Provinzen. Wir erfahren durch Plutarch, daß Cassius mit rücksichtslosester Energie durch Auflagen und Erpressungen seine Kriegskasse füllte, während Brutus mit Mäßigung verfuhr. Schon vor der Zusammenkunft in Sardes fand deswegen eine sehr unerquickliche Verhandlung statt: „Brutus verlangte seinen Antheil an den Schätzen, welche Cassius in Menge gesammelt. Denn seine Hülfsmittel habe er verbraucht, indem er eine Flotte gebaut, groß genug, das ganze Mittelmeer zu beherrschen. Den Cassius aber hielten seine Freunde ab, es zu geben, indem sie sagten: Es ist nicht gerecht, daß Jener das nehme, was Du sparsam zusammen hältst und um den Preis des öffentlichen Hasses gewinnst, und daß er sich damit beim Volk und bei den Soldaten beliebt mache." Dann wird Rhodus durch Cassius um eine Summe von 8500 Talenten gebrandschatzt, während Brutus in Lycien zwar das Vertrauen des anfangs wild empörten Volkes, aber auch nur 150 Talente gewann, und endlich erfahren wir, daß nach der Unterredung in Sardes Brutus jenen Pella wegen Unterschleifs verurtheilte und deswegen von Cassius getadelt wurde. „Die Sache verdroß den Cassius sehr. Als zwei seiner Freunde derselben Vergehen überführt waren, ermahnte er sie privatim, entließ sie dann zum Schein und fuhr fort, sich ihrer zu bedienen. Deswegen tadelte er den Brutus, er sei zu gesetzlich und gerecht in einer Zeit, welche Politik und Nachgiebigkeit verlange. Der aber erinnerte ihn an die Iden des März, da sie den Cäsar tödteten, der keineswegs selbst alle Menschen plünderte und beraubte, sondern Andere schützte, die solches thaten. Und wenn es einen Vorwand gäbe, das Recht zu versäumen, so wäre es besser gewesen, die Freunde Cäsars gewähren zu lassen, als den eigenen das Unrecht zu gestatten." Ueber Porcia's Tod endlich bringt Plutarch am Schlusse seines Brutus die bekannte Notiz, ohne den Zeitpunkt des Ereignisses zu bestimmen. Nun lese man die entsprechende Scene bei Shakespeare und man wird über das Bild erstaunen, welches er aus diesen zerstreuten Bruchstücken zusammen setzte. Die unseligen, leider unvermeidlichen Folgen des ver-

messen angefachten Bürgerkrieges, die peinliche Lage des Idealisten im Bunde mit dem selbstsüchtigen Parteimanne, die verderblichen Leidenschaften der untergeordneten Naturen, welche auch der besten Sache ihre Dienste nur um den Preis schädlicher Zugeständnisse verkaufen, zu dem Allen der furchtbare Schlag, welcher das Herz des Helden trifft, während sein Kopf und sein Wille durch die Verhältnisse unnachsichtlich in Anspruch genommen werden — Alles das dringt auf uns ein mit der vollen Macht der unmittelbaren, handgreiflichen Wirklichkeit, Alles erklärt und motivirt sich von selbst, Alles ist historisch treu, und doch hat der Dichter kaum einen Zug seines Gemäldes in der Verbindung gelassen, in welcher seine Quelle ihn ihm gezeigt hatte. — Noch höher endlich stellte die Aufgabe des Dichters sich da, wo es sich nicht sowohl darum handelte, das epische Material einfach in dramatischen Fluß zu bringen, noch, wie in der eben betrachteten Scene, für eine Anzahl zerstreuter Züge den einheitlichen Gesichtspunkt und die künstlerische Gruppirung zu finden, als vielmehr dem gegebenen Stoff die dramatische Seele einzuhauchen, von der äußern Handlung zu den Motiven vorzudringen und aus deren consequenter und wahrer Durchführung das Bild des Charakters hervorgehen zu lassen. Auch in diesen Stellen, dem eigentlichen Kerne des Gedichts, beruht die Wirkung des „Julius Cäsar“ wesentlich auf einer seltenen Verbindung grundehrlicher Hingabe an die geschichtliche Ueberlieferung mit entschlossenster Selbstständigkeit der subjectiven Empfindung. Es wird sich zeigen, wie Shakespeare das eigentliche Geistesleben der römischen Aristokratie gerade so weit mit historischer Treue zur Anschauung bringt, als seine Aeußerungen durch Motive bedingt werden, die in dem Volke und in der Zeit des Dichters noch in voller Wirksamkeit waren und dem Gefühl der Zuschauer ohne kritische Reflexion unmittelbar verständlich wurden, und wir glauben nicht zu weit zu gehen, wenn wir gerade in dieser organischen Verbindung des specifisch Antiken mit dem Modernen, oder vielmehr in dem Hervortreten des rein Menschlichen und unbedingt Gültigen und Verständlichen innerhalb der geschichtlich gegebenen Verhältnisse das Geheimniß der unvergleichlichen Wirkung dieses historischen Trauerspiels erblicken. Die genauere Betrachtung des Gedichts wird mehrfach Gelegenheit bieten, hierauf zurückzukommen.

Die Handlung des Julius Cäsar umfaßt die Ereignisse vom Lupercalienfest im Februar des Jahres 44, bei welchem Antonius dem

Cäsar das Diadem versuchsweise anbot, bis zur Schlacht bei Philippi, im Jahre 42, also einen Zeitraum von ca. 3 Jahren. — Das weite Gebiet der römischen Republik, schon längst von den bevorzugten Familien des römischen Adels militärisch-büreaukratisch ausgebeutet, erkennt nach langen inneren Kämpfen in dem siegreichen Cäsar seinen unumschränkten Herrn. Die Volksmassen der Hauptstadt schwanken zwischen Erinnerungen an eine seit langer Zeit nur noch eingebildete Souveränetät und zwischen dem natürlichen Cultus des Erfolges und der genialen Kraft. Aber viele aus dem bisher weltherrschenden Adel können sich an den Gedanken noch nicht gewöhnen, daß ihr Stand seine „Freiheit", d. h. seine ungemessensten Vorrechte durch Mißbrauch derselben verscherzt hat. Beleidigte Eitelkeit, getäuschte Gewinnsucht, rivalisirender Ehrgeiz vereinigen sich zum Bunde gegen den über die Reihen der Standesgenossen hochragenden Liebling des Glücks. Der abstracte Rechtssinn eines edlen, aber unpraktischen, dem Leben entfremdeten Charakters giebt dem Bunde der mittelmäßigen Selbstsucht gegen die geniale das glänzende Aushängeschild patriotischer Tugend; Cäsar fällt unter den Dolchen der Verschworenen, denen er in der Sicherheit des die Gefahr verachtenden Siegers sich preisgiebt — und nicht die Freiheit ist hergestellt, wohl aber sind alle Schrecken des Bürgerkrieges von Neuem entfesselt. Die dem abstracten Freiheitsideal anfangs zujubelnde Menge wird im nächsten Augenblicke die Beute schlauer, gewissenloser Demagogie. Der Staat fällt aus den Krallen des königlichen Adlers in die der Aasgeier. Die Häupter der republikanischen Verschwörung brandschatzen die östlichen Provinzen, während die Feldherrn und der junge Erbe des gemordeten Imperator's in Rom Tauschhandel treiben mit Leben und Vermögen ihrer persönlichen Freunde und Feinde. Brutus, der Mann des idealen Rechtbegriffes an der Spitze selbstsüchtiger Politiker, erkennt zu spät den verhängnißvollen Irrthum seines Schrittes. Aber indem die natürliche Nothwendigkeit der Dinge seine Aussichten auf Glück und Erfolg unbarmherzig zerstört, besteht sein Charakter die Probe des Unglücks und rechtfertigt jene glänzende, durch den Mund des Feindes ihm gespendete Huldigung, mit welcher das Stück schließt.

Man hat dieser Handlung wohl den Vorwurf der Zweitheiligkeit, des Mangels an dramatischer Einheit gemacht. Man hat es fehlerhaft gefunden, daß die wirkungsvollsten Scenen und fast die ganze

Hälfte des Stücks hinter den Tod des Helden fallen. Diese Anklage steht und fällt mit der Voraussetzung, daß die Titelrolle des Stückes auch die Hauptperson der dramatischen Handlung bezeichnen müsse. Shakespeare war hier nicht dieser Ansicht, ebensowenig wie bei der Bestimmung der Titel für Heinrich IV. und König Johann. Man nehme an, er habe als praktischer Theaterunternehmer sein Drama eben „Julius Cäsar" benannt, weil er diesem weltberühmten Namen die meiste Anziehungskraft zutraute — so wäre die zurechtweisende Bemerkung Voltaire's: „das Stück müsse eigentlich Brutus heißen" vollkommen erledigt. Allerdings müßte das Drama so genannt werden, wenn es darauf ankäme, den maßgebenden Hauptcharakter auf dem Titel zu bezeichnen. Die Vertiefung in die in seltenem Grade reiche und durchdachte Entwickelung dieses Charakters ist eine der anziehendsten und dankbarsten Aufgaben, welche das Studium Shakespeare's bietet. Sie führt geradesweges in den innersten Kern des Drama's, auf den Standpunkt, von dem aus die Verhältnisse des Ganzen sich mit Klarheit und Nothwendigkeit vor unserem Blicke gruppiren.

Wer es unternähme, den wesentlichen Unterschied antiker Charaktergröße von der modernen in wenig Worten zu zeichnen (beiläufig eine der verwickeltsten Aufgaben kulturhistorischer Betrachtung), der würde jedenfalls bei Auffassung der Antike die große Abhängigkeit des individuellen Gefühls von dem Gesammtbewußtsein der Gesellschaft, eine freiwillige und natürliche Unterordnung unter die nationalen Grundsätze und Bestrebungen sehr sorgfältig in Rechnung ziehen müssen. Umgekehrt ist energische Geltendmachung der Persönlichkeit der Grundzug der neueren, oder sagen wir speziell der christlich-germanischen Welt. — Heitere Resignation und ruhige Entschlossenheit sind dort Grundstimmung der Helden, wie bei uns enthusiastischer Aufschwung des Gefühls und glänzende, überraschende Aktion, während einseitige, ungenügende Entwicklung auf der einen Seite in abstoßende Kälte und Härte, auf der andern in haltlose Leidenschaftlichkeit ausartet. — Und wenn auf unser Gefühl unter allen modernen Darstellungen der Antike eigentlich nur zwei den Eindruck des vollendeten Kunstwerkes machen, so verdanken sie ihre unwiderstehliche, keiner Vermittelung bedürfende Wirkung gerade dem Umstande, daß sie in wunderbarer Vollkommenheit nicht etwa das eigenthümlich Antike zur Anschauung bringen, sondern die antiken Züge durch einen glücklichen

Zusatz des Modernen für uns mit dem Zauber des rein Menschlichen umkleiden. Es ist bezeichnend genug, daß diese beiden edelsten poetischen Früchte dem verjüngten antiken Stamme auf germanischem Boden entsprossen sind; und wenn wir erwägen, daß Britten und Deutsche in den Preis sich theilen, jedoch so, daß der brittische Dichter das antik-moderne Mannesideal des Brutus schuf, während antike Klarheit und Harmonie mit der Gluth moderner Empfindung sich in den Zügen der deutsch-griechischen Iphigenie zu einem göttlichen Urbilde des Weibes verbinden, — so haben wir einen Blick in eine der verführerischsten Perspektiven gethan, die je verlocken könnten, die Vielseitigkeit historischer Entwickelungsreihen in den engen Rahmen eines poetischen Symbols zusammen zu zwängen, und in den Zügen eines hervorragenden Kunstwerkes die der Nation aufzuweisen, welche dasselbe schuf.

Die Grundzüge zu seinem Bilde des Brutus entnahm Shakespeare gewissenhaft dem Bericht des Plutarch. „Es heißt, daß Brutus um seiner Tugend willen, bei der Menge beliebt und den Freunden theuer war, daß die Besten ihn bewunderten und daß nicht einmal seine Feinde ihn haßten. Denn der Mann war leutselig und großherzig, unempfänglich gegen Zorn und Vergnügen und Gewinnsucht und fest und unabänderlich bewahrte er seine Ueberzeugung über das Anständige und Gerechte. Und am meisten trug zu seiner Beliebtheit und seinem Ruhm das Vertrauen auf seine Absichten bei." So trat dem englischen Dichter die Erscheinung des Muster-Republikaners in der stark sentimentalen Auffassung des Historikers einer Epoche entgegen, deren geistige Aristokratie sich gewöhnt hatte, in Brutus das letzte leuchtende Symbol einer entschwundenen, bessern und größern Zeit zu verehren. Er stattete ihn, diesen Andeutungen entsprechend, wenigstens ebensosehr mit den Eigenschaften aus, die im Privatleben den schlichten, rechtschaffenen, liebenswürdigen Mann bilden, als mit den Bedingungen für die Entfaltung des Helden und Staatsmanns. Bescheidenheit, Milde, lebhaftester Rechtssinn bilden recht sichtliche Grundzüge seines Wesens. Da gleich bei seinem Auftreten quälende Sorgen ihm fröhlichen Umgang verleiden, bittet er den Cassius um Verzeihung, daß er, mit sich im Krieg, den andern Liebe kund zu thun vergesse. Seinen Sklaven ist er, in garnicht römischer Weise, ein gütiger, bis zu aufmerksamer Zartheit leutseliger Herr. Kurz vor der ernsten Entscheidung, da der verhängnißvolle Streit mit dem Mit-



feldherrn ihn eben bitter gekränkt und mit Sorgen erfüllt hat, im frischen Gefühl des Verlustes seiner Porcia, entschuldigt er sich bei dem Diener wegen eines unnöthig gesuchten Buches:

„Hab' Geduld mit mir,
Mein guter Junge, ich bin sehr vergeßlich."

So spricht er zu Lucius: er kann es kaum übers Herz bringen, einen müden Diener im Schlafe zu stören! der Gattin kommt sein liebebedürftiges Herz mit einem Vertrauen, einer Hingebung entgegen, die wir fast als ein besonderes Vorrecht unserer neuern Gesittung zu betrachten gewohnt sind. Man denke an Percy, den sein Käthchen um seine Staatsgeheimnisse fragt, oder an das humoristische Verlöbniß zwischen König Heinrich und Katharina von Frankreich — man halte Brutus, der seinem Weibe sein innerstes Herz öffnet, daneben, und frage sich, auf welcher Seite hier die hergebrachte Vorstellung von der spröden, harten Männlichkeit altrömischer Charaktere mehr ihre Rechnung findet. Freilich verliert des Brutus liebende Weichheit durch die Kraft seines heldenmüthigen Weibes, des Cato Tochter, einen guten Theil ihres Befremdenden; aber sie bedarf dieses Umstandes auch gar sehr, um nicht geradezu als sentimentale Schwäche das Bild des Helden zu entstellen*). Jene vertrauende Herzensgüte ist es denn auch, die den Antonius rettet, die den freundlichen Worten dieses genialen Intriguanten sich arglos hingiebt, die mitten im Kriege es nicht übers Herz bringen kann, die nothwendigen Forderungen an die unterworfenen Provinzen zu stellen. Doppelt liebenswürdig aber wird sie durch ihre Verbindnng mit jener ächten Bescheidenheit, welche überall auftritt, wo gediegene Kraft sich mit tiefer gemüthlicher Anlage gepaart findet. Brutus hat keine Ahnung davon, daß Volk und Adel auf ihn hinsehen, als auf den Mann der rettenden That; er mißtraut seiner Kraft; er erschrickt, „daß Cassius ihn in sich suchen läßt, was doch nicht in ihm ist." In der Zucht des strengen, stoischen Denkens heran gewachsen, von starken Leidenschaften wenig bedrängt, und ge-

*) Sehr weise handelte Shakespeare, da er von den nähern Angaben Plutarch's über die Familien-Verhältnisse des Paares keinen Gebrauch machte. Brutus und Porcia würden an poetischer Wirksamkeit ebenso viel verlieren, als sie an specifisch römisch-antiker Färbung gewinnen müßten, wenn wir ahnen dürften, daß Brutus seine erste Gemahlin einfach verstoßen hatte, um sich mit Cato's Tochter zu verbinden.

wohnt, mit Leichtigkeit sich zu beherrschen, scheint sein ganzes Wesen ihn mehr auf ruhige Arbeit an sich selbst, auf intime Genüsse des Geistes und Gemüthes hinzuweisen, als auf die den Launen des Zufalls oder der Tücke des Schicksals preisgegebene Thätigkeit des Staatsmanns und Feldherrn.

Da ergreift ihn, den Mann des mehr schwungvollen und abstracten als scharfen Denkens und des tiefen Gefühls, der Sturm der Ereignisse und schleudert ihn mitten hinaus in die Brandung des wüthenden Parteikampfes, seinem Untergange und — seiner Verklärung entgegen. Es ist vom höchsten Interesse, wie der Dichter es verstanden hat, diese überraschende thatsächliche Entwickelung mit den zartesten Fäden an das Grundgewebe dieses merkwürdigen Charakters zu knüpfen. Brutus wird zum Meuchelmörder, weil sein lebendiges Rechtsgefühl sich in den gefährlichen Dienst des abstracten Gedankens begiebt, der es verschmäht, an seine Resultate den berichtigenden Maßstab der Thatsachen zu legen, weil er nach Kompaß und Sternen steuert und seiner Nadel keine Abweichung zutraut, auch wenn sie ihn geradeswegs der Brandung entgegenführt. Wie Hamlet wecken ihn die heranstürmenden Thatsachen unliebsam und zu seinem entschiedenen Mißbehagen aus selbstgenügsamer Ruhe. Aber er irrt nicht, wie der empfindsame Dänenprinz, rathlos umher zwischen Sein und Nichtsein; straff und entschlossen schlägt sein Gedanke die Brücke von der Empfindung zur That. In voller Gemüthsruhe beschließt er den Tod des Imperators, seines Retters und Wohlthäters, ohne allen persönlichen Groll. Ein Opferer will er sein, nicht ein Schlächter, kühnlich ihn tödten, doch nicht zornig, ihn zerlegen als ein Mahl für Götter, nicht ihn zerhauen, wie ein Aas für Hunde. Er „hat ja keinen Grund ihn wegzustoßen.“ Er kennt nicht des Cassius rastlosen Ehrgeiz, der es nicht ertragen kann, einen Menschen über sich zu sehen, der den Gegner herabstürzt, und wäre es meuchlings, wenn ihm die Kraft fehlt, ihm den Rang abzugewinnen. Aber auch principielle Verwerfung der monarchischen Regierung ist eigentlich nicht sein Fall (das mögen die Erklärer wohl erwägen, die in unverfälschter Auffassung der Antike das Hauptverdienst dieses Dramas erblicken). Nicht die natürliche Wirkung der Alleinherrschaft auf den Charakter des Volks, auch nicht ihre Unvereinbarkeit mit den Rechtsgrundsätzen des römischen Staatsorganismus, sondern ganz besonders ihr Einfluß auf den Charakter des Herrschers macht ihm Sorge. Mehr vom

Standpunkte des Psychologen, des Moralphilosophen gehen seine Erwägungen aus, als von der Auffassung des Staatsmannes. Es ist ein poetisch-metaphysischer Monolog über den Ehrgeiz, der seinen Entschluß bestimmt:

„Der Größe Mißbrauch ist, wenn von der Macht
Sie das Gewissen trennt: und, um von Cäsarn
Die Wahrheit zu gestehen, ich sah noch nie,
Daß ihn die Leidenschaften mehr beherrscht,
Als die Vernunft. Doch oft bestätigt sich's:
Die Demuth ist der jungen Ehrsucht Leiter;
Wer sie hinan klimmt, kehrt den Blick ihr zu,
Doch hat er erst die höchste Sproff' erreicht,
Dann kehret er der Leiter seinen Rücken,
Schaut himmelan, verschmäht die niedern Tritte,
Die ihn hinaufgebracht. Das kann auch Cäsar,
Drum, eh' er kann, beugt vor."

Das ist von Anfang bis zu Ende der Gedankengang, nicht des antikrepublikanischen Aristokraten, sondern des modernen Moralisten, dessen Anschauungen öffentlicher Dinge über die monarchische Atmosphäre nicht hinauskönnen, in der sie erzeugt sind. Dem alten Römer konnte und mußte es sehr gleichgültig sein, wie die Krönung den Charakter seines übermächtigen Mitbürgers verändern würde. Die Alleinherrschaft an sich war der Gegendstand seines Abscheus, nicht ihre zufällige, von dem Charakter eines Mannes abhängende Wirkung. Nun aber ist es eine doppelt gefährliche Sache um die Durchführung abstracter Moral-Grundsätze, wo sie, wie hier, nicht nur mit den Thatsachen, sondern noch dazu unter sich in Widerspruch gerathen. Der Bürger glaubt sich verpflichtet, die Verfassung des Staats zu erhalten; der Menschenfreund sieht Millionen seiner Brüder von den Gefahren bedroht, welche die wahrscheinliche Sinnesänderung eines zur irdischen Allmacht erhobenen Mannes herbeiführt, der Privatmann aber, ja der Freund, der mit Wohlthaten überhäufte Günstling des zu fällenden Tyrannen erinnert sich der Heiligkeit des Menschenlebens, der Pflichten der Dankbarkeit und der Treue. Und leider übernimmt dann ideale Spekulation die Entscheidung, statt in Gefühl und Erfahrung festgegründeten Rechtsbewußtseins.

Es scheint nicht überflüssig, hier an eine Stelle in Schillers Briefen über Don Carlos zu erinnern. Dort wie hier beschäftigt uns

der Zusammenstoß einer einzelnen positiven Pflicht mit den letzten und tiefsten Quellen des moralischen Seins, um so zu sagen, der Streit des realen und des idealen Pflichtgebotes. Posa verletzt die Treue gegen den Freund, Brutus die Dankbarkeit gegen den Wohlthäter, beide nicht um persönlichen Vortheil, sondern einem sittlichen Ideal zu Liebe. Indem nun Schiller den Charakter seines Helden psychologisch zu rechtfertigen sucht, führt ihn die Analyse seines Gedichtes (im 11ten Briefe) auf die überraschend wahre und tiefe Beobachtung:

„Ich halte für Wahrheit, daß Liebe zu einem wirklichen Gegenstande und Liebe zu einem Ideal sich in ihren Wirkungen ebenso ungleich sein müssen, als sie in ihrem Wesen von einander verschieden sind — daß der uneigennützigste, reinste und edelste Mensch aus enthusiastischer Anhänglichkeit an seine Vorstellungen von Tugend und Glück oft ausgesetzt ist, ebenso willkürlich mit den Individuen zu schalten, als der selbstsüchtigste Despot, weil der Gegenstand von Beider Bestrebungen in ihnen, nicht außer ihnen wohnt, und weil jener, der seine Handlungen nach einem innern Geistesbilde modelt, mit der Freiheit Anderer beinahe ebenso in Streit liegt, als dieser, dessen letztes Ziel sein eigenes Ich ist.“ Es liegen hier die göttliche Größe und die niederschlagende Abhängigkeit und Beschränktheit aller menschlichen Entwickelung dicht nebeneinander. Aller Fortschritt des Einzelnen wie des Geschlechtes hat seine Quelle in dem Allerheiligsten der Seele, auf jenem unverletzlichen Gebiet, wo die ureigenste Empfindung und der fessellose Gedanke das Ideal erzeugen. Und wiederum ist zuverlässige, thatsächliche Sittlichkeit, ja selbst das bloße Bestehen der Gesellschaft nicht denkbar, ohne Unterordnung des Einzelnen unter die Erfahrungen und Vorstellungen der vorangegangenen Geschlechter die in Form von Gesetz und Sitte ihm entgegentreten. Es ist der feindliche Zusammenstoß dieser Gegensätze, es sind die verzweifelten Fälle, da die mit sich selbst in Widerspruch gerathene Ueberlieferung vor dem souveränen Tribunal des individuellen Gedankens und Gefühls erscheint — es sind diese innersten und unlöslichsten Widersprüche des menschlichen Seins, auf denen alle im höchsten Sinne tragische Wirkung beruht, von Orest bis auf Hamlet, von Brutus bis auf Posa und Tell. Das Furchtbare der Krisis liegt eben darin, daß es dem Betroffenen keineswegs vergönnt ist, sich durch ein non liquet der verantwortlichen Entscheidung zu entziehen. Hamlet

kommt mit seinem unschlüssigen Grübeln und Prüfen nicht weiter, als Brutus mit seinem überkühnen Entschluß. Es ist vom höchsten Interesse, diese beiden Meisterstücke Shakespeare'scher Charakteristik von diesem Gesichtspunkt aus zu verfolgen: In Brutus den Zusammenstoß des idealen Moral-Princips mit der wirklichen Welt, weil der Gedanke in einer kräftigen Natur sich leicht mit dem Willen verbindet — in Hamlet die negative Seite des Problems und die innere Auflösung des Charakters unter dem Rückschlage des theoretisch eben so kühnen, als praktisch ohnmächtigen Denkens. Brutus überläßt sich also der gefährlichen Strömung. Er fängt an, mit dem Gotte in seinem Busen zu rechten und — eine den titanischen Weltverbesserern nicht laut genug zuzurufende Warnung: Sofort wird er mitten im Gefühl seiner Erhabenheit das Spiel sehr zweideutiger und untergeordneter äußerer Einflüsse. Der vorurtheilsfreie Stoiker kümmert sich plötzlich „um des Märzen Idus." Anonyme Zettel gelten ihm für die Stimme Rom's. „Er schlief nicht mehr, seit Cassius ihn gegen Cäsar spornte." So kurz als ergreifend zeichnet der Dichter die Schrecken des tragischen Seelenkampfes in der berühmten Stelle:

„Bis zur Vollführung einer furchtbar'n That,
Vom ersten Antrieb, ist die Zwischenzeit
Wie ein Phantom, ein grauenvoller Traum.
Der Genius und die sterblichen Organe
Sind dann im Rath vereint; und die Verfassung
Des Menschen, wie ein kleines Königreich,
Erleidet dann den Zustand der Empörung."

Mit ernstester Mahnung pocht die Stimme der Menschlichkeit im Namen aller friedlichen und freundlichen Erinnerungen eines bis dahin schuldlosen Lebens an das vom Verhängniß umgarnte Herz. Es „graut ihm vor dem schnöden Antlitz der Verschwörung," der er im Begriff steht die Thür des Hauses und des Herzens zu öffnen. Der ganze Adel seines Mannesherzens kommt zum Ausdruck in der Abweisung des Schwures, der den Gleichmuth der Handlung entehren würde und „ihren unbezwinglich festen Sinn". „Priester, Memmen, Schriftgelehrte, Jammerseelen, die für das Unrecht danken, sie mögen das Bewußtsein ihrer Schwäche hinter dem Eide verstecken." Mit der Redlichkeit glaubt er sich im sichern Bund, oder er möchte es glauben — da doch die niedrigsten Leidenschaften Anderer im Begriff

sind, die sich der natürlichen Schrecken vermessen entschlagende Tugend in ihren verderblichen Dienst zu zwingen.

In den verderblichen Dienst, verderblich dem der ihn leistet, und denen die ihn empfangen. Der abstracte Denker ist ein schlimmer Bundesgenosse für die Männer des praktischen Erfolges. Dieselben Trugschlüsse, welche ihn in ihre Netze führten, werden ihre bestdurchdachten Pläne bald genug verderblich durchkreuzen. Gegen Cäsars Geist möchte er den Dolch führen; es thut ihm von Herzen leid, daß der Mann für das Princip bluten soll. Der eine ungeheure Trugschluß nimmt die ganze Energie seines Willens in Anspruch. Er übersieht nicht die Consequenzen der That, die ihn mit sich selbst in Widerspruch bringt, und indem er den Tod des Antonius hindert, zerstört er im Keim das Werk, dem er in der Ueberhebung des Gedankens das eigene bessere Gefühl zum Opfer gebracht hat.

In seiner ganzen Größe aber erhebt sich dieser auf sich selbst ruhende Mannes-Gedanke nun noch einmal, da die That vollbracht ist, an der Leiche des blutenden Opfers. Die Scene der That selbst war ganz Leben und zitternde Aufregung. Die Besorgnisse der Verschworenen die vergeblichen Warnungen, vor Allem, die ganze titanische Größe des Helden, des Lieblings der Götter, der den Himmel herausfordert, da der Blitz schon in den Wolken zuckt:

„Ich ließe wohl mich rühren, glich' ich Euch;
Mich rührten Bitten, bät' ich um zu rühren.
Doch ich bin standhaft, wie des Nordens Stern,
Deß unverrückte, einzig stäte Art
Nicht ihres Gleiche hat am Firmament." *)

---

*) Auch diese Scene ist, wie die im Text analysirte des vierten Acts, ein wahres Musterstück für dramatische Umgestaltung eines epischen Stoffes. Shakespeare fand bei Plutarch eine sehr diffuse Erzählung über den Zwischenfall mit Popilius Länas, über dessen heimliches Gespräch mit Cäsar die Verschworenen beinahe den Kopf verloren hätten. Er zog sie in die prägnante Kürze von 12 Versen zusammen und verwandte den so gewonnenen Raum meisterhaft für wirksamste Vorbereitung und Ausmalung des Hauptmoments. Der prachtvollen Entfaltung von Cäsar's dämonischer Heldengröße kurz vor dem Sturz liegt folgender Bericht des Plutarch zum Grunde:

„Als Cäsar sich gesetzt hatte, versammelten sich die Verschwörer um ihn und stellten ihm einen der Ihrigen vor, der eine demüthige Bitte um Heimrufung seines verbannten Bruders

Welch hoch-tragisches Memento mori, dieser jähe Sturz gebrechlicher Menschengröße im vollen, berauschenden Bewußtsein des allen Gefahren nun gänzlich unerreichbaren Erfolges! Um so feierlicher wirkt dann die ächt antike Hoheit des von den Schrecken des einzelnen Falls zur ruhigen Betrachtung des allgemeinen Gesetzes sich aufschwingenden Gedankens:

„Wir wissen, daß wir sterben werden. Frist
Und Zeitgewinn nur ist der Menschen Trachten.
Ja, wer dem Leben zwanzig Jahre raubt,
Der raubt der Todesfurcht so viele Jahre.
So sind wir Cäsars Freunde, die wir ihm
Die Todesfurcht verkürzten.“

Es liegt keine Spur von Hohn in diesen Worten des Brutus. Und ungeirrt durch das Getümmel der ihn umbrausenden Wogen haftet sein Blick — hier im vollsten Maße der des ächten antiken Römers — an dem goldenen Stern des unvergänglichen Nachruhms, dem auf uns Neuere mit dieser Gewalt nur ausnahmsweise noch wirkenden Grundprincip des antik-republikanischen Bürgerlebens. Wie Horaz da am ergreifendsten wird, wo der Gedanke an das Denkmal, das er sich gesetzt, „fester als Erz“, ihn über die Mühen und Sorgen der kleinen Gegenwart erhebt, wie die Griechen der alten guten Zeit den Tod für ihr Volk um des Ruhmes willen für einen köstlichen beneidenswerthen Gewinn achteten, an dem nur der ebenbürtige Genosse Theil nehmen durfte, so verklärt hier der Glanz ferner, von dem Ruhm der Männerthat durchleuchteter Jahrhunderte mit seinem milden Licht das finstere Grauen der umnachteten Stunde. Auf welches Männerherz hätten die Worte ihre Wirkung verfehlt:

„In wie entfernter Zeit
Wird man dies hohe Schauspiel wiederholen,
In neuen Zungen und mit fremdem Pomp!
Wie oft wird Cäsar noch zum Spiele bluten,
Der jetzt am Fußgestell Pompejus liegt,
Dem Staube gleich geachtet!

---

vortrug. Sie Alle thaten, als bäten sie für ihn, faßten Cäsar bei der Hand und küßten sein Haupt und seine Brust. Anfangs wies Cäsar einfach ihre Freundlichkeit und ihre Reden zurück. Nachher aber, bemerkend daß sie ihn noch weiter bedrängten, stieß er sie gewaltsam von sich.“

So oft, als dies geschieht,
Wird man auch unsern Bund, die Männer nennen,
Die Freiheit wiedergaben ihrem Land!"

Es ist nur schade, daß es Brutus nicht gegeben ist, von der olympischen Höhe dieses Mannes- und Bürgersbewußtseins herabzusteigen auf die Tribüne des Marktes, auf die niedrigen, aber festen Verschanzungen, hinter denen praktische Kämpfer sich decken im Gefecht um den Besitz dieser Welt. So verhallen seine herrlichen Worte an's Volk majestätisch und wirkungslos, wie eine Geschütz-Salve von der Höhe des Felsens. Leuten, die längst keinen Antrieb mehr kennen, als gedankenlose Hingabe an das nächste persönliche Interesse, spricht er von Vaterlandsliebe, stärker als die Neigung zum Freunde, als die Dankbarkeit gegen den Wohlthäter. Er spricht ihnen von Ehre, von einem Platz im gemeinen Wesen. Seine Rede macht den gewöhnlichen Eindruck überlegener Geisteskraft auf gedankenlose Gemeinheit. In einem dunkeln Gefühl beugt man sich vor seiner Person. Im Uebrigen bestätigt sich glänzend das Wort des Dichters: „Was uns zuwider wäre, glaubten wir wohl dem künstlichen Redner, doch eilet unser befreites Gemüth, gewohnte Bahnen zu suchen."

„Brutus werde Cäsar!" so tönt dem abstracten Freiheitshelden das vernichtende Urtheil aus tausend Kehlen seiner souveränen Mitbürger entgegen. Von dem Augenblicke an ist seine Stellung durchweg im Widerspruch mit sich selbst, sein fortgesetzter Kampf nur der Verlauf eines unaufhaltsam zerstörenden Naturprocesses.

Wir begegnen ihm wieder, da sein Eingreifen in den Lauf der Dinge ihm eben die bittere Erfahrung eingebracht hat

„wie warme Freund' erkalten,"

an der Spitze eines kriegsmuthigen, für die „Freiheit" kampfbereiten Heeres, aber irre geworden an dem Waffenbruder, dem wichtigsten Genossen des großen Unternehmens. Leider ist sie ihm unerwartet gekommen, die Beobachtung:

„Daß Gleißner sind wie Pferde, heiß im Anlauf.
Sie prangen schön mit einem Schein von Kraft;
Doch sollen sie den blut'gen Sporn erdulden,
So sinkt ihr Stolz, und falschen Mähren gleich,
Erliegen sie der Prüfung!"

Eine Unterredung mit Cassius wird versucht, um das Uebel im Entstehn zu heilen.

Brutus, seiner abstracten Rechtlichkeit getreu, hat den einflußreichen und brauchbaren Pella wegen Bestechlichkeit bestraft. Ihm fällt es nicht ein, daß es Zeiten geben könne, in denen es zum schlimmsten Fehler wird, wenn man jeden kleinen Fehl nützlicher Freunde bekrittelt, und wäre dieser kleine Fehl auch so groß, daß die böse Zeit seine einzige Entschuldigung wird. Er lebt noch immer in dem Wahn, daß es gestattet sei, die sittliche Ordnung bei den Kleinen zu erhalten, nachdem die Großen, natürlich „in einem gerechtfertigten Ausnahmefall", sie gebrochen haben. Der Mörder des Freundes und Wohlthäters verlangt, während eines Bürgerkriegs, strengrechtliche Offiziere! — Aber das glänzende Gewand, welches die Abstractionen des Denkers für die That des Meuchelmordes gewebt hatten, es zerreißt bei der ersten rauhen Berührung der Wirklichkeit, und zu spät wird es ihm klar, daß es eine objective, sittliche Ordnung giebt, der gegenüber die Gedanken und Gefühle des Einzelnen frei sind, nicht aber die Thaten, daß kein Räsonnement die Kraft hat, das Verbrechen zu adeln und seine natürlichen Folgen zu hemmen. Welche erschütternde Selbstverurtheilung liegt in den Worten:

„Hat um das Recht der große Cäsar nicht
Geblutet? Welcher Bube legt' an ihn
Die Hand wohl, schwang den Stahl, und nicht ums Recht?
Wie? soll nun einer derer, die den ersten
Von allen Männern dieser Welt erschlugen,
Blos weil er Räuber schützte: sollen wir
Mit schnöden Gaben unsre Hand besudeln?
Und unsrer Würde weiten Kreis verkaufen
Für so viel Plunder, als man etwa greift?
Ein Hund sein lieber, und den Mond anbellen,
Als solch ein Römer!"

Von Brutus bis auf die Häupter der Gironde und noch weiter herab sind diese bitteren Empfindungen keinem tugendhaften Revolutionär erspart worden. Und was das Schlimmste: die Klage des redlichen Idealisten über den gemeinen Sinn der Genossen, sie ist der Sachlage gegenüber nicht einmal gerechtfertigt! Es ist eine zweischneidige Tugend, die Zwecke wollen und die Mittel verschmähen!

„Ich kann kein Geld durch schnöde Mittel heben,
Beim Himmel! Lieber prägt' ich ja mein Herz
Und tröpfelte mein Blut für Drachmen aus,

Als daß ich aus der Bauern harten Händen
Die jämmerliche Habe winden sollte,
Durch irgend einen Schlich!" —

Das sind treffliche Grundsätze. Aber mit tröpfelndem Herzblut kann man die Legionen nicht zahlen, und die sentimentale Verachtung des Geldes hat noch selten eine Kasse gefüllt. So endigt die Predigt gegen Erpressungen denn prosaisch genug — mit einer Bitte um Geld! Klingt es nicht fast wie Selbstironie, wenn Brutus fortfährt:

„Ich sandt' um Gold zu Euch,
Um meine Legionen zu bezahlen:
Ihr schlugt mir's ab. War das, wie Cassius sollte?
Hätt' ich dem Cajus Cassius so erwiedert?
Wenn Marcus Brutus je so geizig wird,
Daß er so lump'ge Pfennige den Freunden
Verschließt, dann rüstet eure Donnerkeile,
Zerschmettert ihn, ihr Götter! *)

Zu doppelter Ehre gereicht es nun dem Dichter, daß er durch diesen unvermeidlichen Rückschlag sich nicht verleiten ließ, Brutus unter sich selbst herabsinken zu lassen. Es ist wahr, die Auflehnung des Einzelnen gegen das Gesetz der Dinge führt zum Untergange, und käme ihre bewegende Kraft aus der reinsten Quelle höherer Menschlichkeit. Aber seine Würde wird das an sich Edle dabei nicht einbüßen, so lange der Zwiespalt aus den Verhältnissen zur Außenwelt sich nicht auf den Charakter überträgt. Der nun erfolgende vollständige Sieg des Brutus über die weniger ideale, aber keineswegs gemeine Natur des Cassius, die Versöhnung der Feldherrn ist eine ergreifende Huldigung des Dichters vor den geheimnißvollen Gewalten des edlen auf sich selbst ruhenden Herzens, die auch da göttlich und schön bleiben,

*) Shakespeare ignorirt es hier, daß Cassius, nach Plutarch's Bericht, trotz des Abrathens seiner Freunde, dennoch ein Drittel seiner Kriegskasse hergab. Uebrigens darf es wohl kaum erwähnt werden, daß die Gestalt dieses ideal uneigennützigen Brutus von der des historisch beglaubigten gewaltig verschieden ist. Von Brutus, dem Wucherer, welcher den Salaminiern Geld zu 48 Procent darlieh und dann nicht zufrieden war, als Cicero die Schuldner anwies, statt 100 Talenten ihm 200 zu zahlen, aber die Zinsen nur mit den gesetzlich erlaubten 12 Procent zu berechnen, — von dieser historischen Urgestalt des plutarchischen Muster-Republikaners hatte Shakespeare in seiner Quelle eben Nichts gefunden.

wo sie die Schranken der realen Welt zu ihrem eignen Verderben durchbrechen.

Porcia's Tod, in ächt antiker, einfacher Größe geschildert, löſ't dann das Streben des Vorkämpfers einer für immer entschwundenen Freiheit von den letzten Hoffnungen auf persönliches Glück. Aber seine Manneskraft wird durch den furchtbaren Schlag nur gesammelt, nicht erschüttert.

„Wir müssen sterben,
Messala; dadurch, daß ich oft bedacht
Sie müss' einst sterben, hab' ich die Geduld
Es jetzt zu tragen!"

Das ist seine ganze Todtenklage. Es versteht sich übrigens, daß hier nicht das System der stoischen Philosophie, sondern die Heldenseele eines von je auf das Große und Edle gerichteten Mannes ihren Triumph feiert. Wer das verkennen wollte, den weiſ't der Dichter in den unmittelbar folgenden Worten des Cassius zurecht:

„Durch Kunst hab' ich soviel davon, als Ihr,
Doch die Natur ertrüg's in mir nicht so." *)

Von nun an geht es mit schnellen Schritten zu Ende. Die Erscheinung des Geistes giebt dem innern Zusammenbrechen aller hoffnungsfreudigen Spannkraft ihren symbolischen Ausdruck. Sie ist treu nach Plutarch eingeführt, nur mit dem ächt Shakespeare'schen und ächt modernen Zusatz:

„Nun ich ein Herz gefaßt, verschwindest Du!"

Da die furchtbare Entscheidung naht, läßt dann, bezeichnend genug, die philosophische Theorie selbst einen Brutus vollständig in Stich. „Er trägt zu hohen Sinn, um je den Siegeszug der Ueberwinder zu zieren," — er, der Cato um seinen freiwilligen Tod tadelte, der so eben den Ausspruch that:

„Ich weiß nicht, wie es kommt,
Allein ich find es feig und niederträchtig
Aus Furcht was kommen mag, des Lebens Zeit
So zu verkürzen."

Es ist nun einmal so: nicht die Resultate des Denkens, sondern die gesammte Persönlichkeit, herangewachsen, wie sie ist aus Naturan-

*) Bekanntlich war Cassius Epikuräer, aber Shakespeare nimmt auf die Unterschiede der philosophischen Schulen hier keine Rücksicht.

lage, Erfahrungen und selbstbewußter Entwickelung, sie entscheidet in letzter Instanz. Als dann die bösen Ahnungen sich zu erfüllen anfangen, als Mißverständniß und Verzweiflung in den Reihen des Brutus ihr Werk beginnen, da ertönt der tragische Schicksalsspruch aus des Feldherrn eignem Munde:

„O, Julius Cäsar! Du bist mächtig noch!
Dein Geist geht um. Er ist's, der unsre Schwerter
In unser eignes Eingeweide kehrt!"

Wer wollte entscheiden, wo hier die düstere Ergebung in den unabänderlichen Lauf des Geschicks von eigentlicher Reue, wenigstens Eingeständniß des politischen Fehlers, sich scheidet! Und wenn wirklich ein Tropfen bitterer Reue ihm das Leeren des unvermeidlichen Kelches erschwert, so liegt daneben ein reicher, versöhnender Trost in den Worten des Sterbenden:

„Mitbürger, meinem Herzen
Ist's Wonne, daß ich noch im ganzen Leben
Nicht Einen fand, der nicht getreu mir war."

Und doch hatte gerade sein unpraktischer Idealismus das meiste Unglück verschuldet! — Sein freiwilliger, gelassener Tod vollendet endlich die Sühne und rechtfertigt in vollem Maße die berühmten Schlußworte, in denen (durch des siegenden Feindes Mund) der Dichter über diesen leuchtenden Stern unter seinen tragischen Helden die Weihe des Genius ausspricht:

„Dies war der beste Römer unter Allen:
Denn jeder der Verschwornen, bis auf ihn,
That, was er that, aus Mißgunst gegen Cäsar.
Nur er verband aus reinem Biedersinn,
Und zum gemeinen Wohl sich mit den Andern.
Sanft war sein Leben, und so mischten sich
Die Element' in ihm, daß die Natur
Aufstehen durfte und der Welt verkünden:
Dies war ein Mann!" —

An diese einsame Offenbarung des einem sinkenden Zeitalter entfremdeten und darum sich und andern verderblichen Mannes-Ideals schließt sich nun, nicht, wie der schwache Epheu an den starken Baum, sondern wie ein fröhlich neben und mit erwachsender schwesterlicher Stamm sein Weib, die in wenig Meisterstrichen gezeichnete Porcia.

Ihr Verhältniß zu Brutus hat Nichts von der sinnlichen Gluth,

die Julien zu Romeo hinzieht; auch über Lady Percy's Stellung zu dem gutherzigen, tollköpfigen Heißsporn ragt sie mit der ganzen Ueberlegenheit hervor, welche die volle, bewußte Uebereinstimmung durchgebildeter Charaktere von bloßen Temperamentssympathieen unterscheidet. Es ist die volle geistige und sittliche Ebenbürtigkeit des Weibes, nur mit einem specifisch antik-römischen Zuge: ich meine die getreu aus Plutarch aufgenommene Anekdote von der Wunde, durch deren freiwillige, standhafte Ertragung sie das Vertrauen des Gemahls erzwingt. Auch ihr Tod, aus dem Geschichtsschreiber ebenfalls ins Drama übergegangen, giebt ihr eine für unser Gefühl ein wenig fremdartige Größe. Einen Hauch frischen, warmen Lebens aber breitet das Gedicht (wie der Bericht Plutarch's) über die etwas kalte Marmorschönheit dieses Charakters aus, indem es ihr an den Schwächen ihres Geschlechtes einen kleinen, aber unendlich liebenswürdigen Antheil zukommen läßt. Man erräth ohne Mühe, daß ich von der krampfhaften Ungeduld und Aufregung spreche, mit welcher Porcia an dem verhängnißvollen Tage ihre Diener nach Botschaft vom Capitol in Bewegung setzt. Das ängstliche Sorgen, diese halb unterdrückten, verrätherischen Fragen, das athemlose Beben des, wenn auch heroischen, Weibes unter der Last des ungeheuren Geheimnisses: Alles das bringt sie unserm Herzen so nahe, indem es uns zugleich den Maßstab für die Schätzung ihres Heroismus gewährt. Die ganze Erscheinung ist hier die des fein fühlenden, liebenden Weibes, deren Sieg über die sprichwörtliche Schwäche des Geschlechts uns doppelte Theilnahme abnöthigt, weil wir ihr ansehen, wie schwer er ihr wird. Es dürfte wenig so kleine Rollen geben, die diese Fülle von Leben und Eigenthümlichkeit zeigen.

Dies die idealen Gestalten des Dramas. In bunter Mannigfaltigkeit gruppiren sich um sie her die Kinder der Zeit, die Anbeter des Erfolges, vom genialen siegreichen Imperator bis hinab zur gedankenlosen Masse des Volks. — Voran steht Cäsar, nicht durch seine Wichtigkeit für die Handlung des Stücks, noch durch den Raum, welchen der Dichter seiner Durchführung widmet — wohl aber durch den Adel, die innere Würde seiner Erscheinung. Den idealen Mächten des Lebens ist er näher verwandt, als Cassius oder irgend einer der „Republikaner", mit Ausnahme des Brutus. Mehr in vollendeter, fertiger Erscheinung, als in dem organischen Werden der eigentlich dramatischen Charaktere, mehr Andern zum Handeln Aufforderung und

Anlaß gebend, als selbst thätig eingreifend, zeigt er gleichwohl in jedem Zuge auf wirksamste Art den Cultus der egoistischen, aber genialen Kraft, entschuldigt, fast gerechtfertigt durch die Nothwendigkeit der Dinge, durch seine Uebereinstimmung mit den thatsächlichen Verhältnissen der Zeit. Zögernd und vorsichtig, aber den Nahestehenden vollkommen erkennbar, läßt er, auf dem Gipfel aller nach der bestehenden Ordnung zulässigen Macht, das Trachten seines ehrgeizigen Sinnes nach dem leeren Schimmer eines seinem Volke verhaßten Ranges blicken. Sichtlich ungern weist er die Krone zurück, die der Menschenkenner Antonius ungeheißen ihm bietet — und so viel Triumphe, die ganze Fülle der Macht und des Erfolgs werden ihm fortan die Erfahrung nicht ersparen können, daß die Menge vor den Dingen, und wären es die schlimmsten, weit weniger erschrickt, als vor den Namen, die zu den Dingen gehören — eine Lehre, welche seine Nachfolger, kleine und große, sich beiläufig recht wohl gemerkt haben. Ebenso hat der Grundsatz, nach dem er auf der Höhe der Macht, nach ruhigem Besitz und Genuß sich sehnend, seine Umgebung wählt, seinen Platz im Katechismus der Machthaber behauptet.

„Laßt wohlbeleibte Männer um mich sein,
Mit glatten Köpfen, und die Nachts gut schlafen."

Der Gedanke stammt übrigens aus dem Plutarch, der ihn seinerseits aus der Praxis aller Tyrannen ohne besondere Inspiration hätte entnehmen können. Shakespeare nimmt hier nur das Verdienst der sehr geschickten Dialogisirung in Anspruch. Ebenso in der trefflichen Scene zwischen Cäsar und Calpurnia, die dem letzten, verhängnißvollen Gange des Helden vorangeht. In der souveränen Gleichgültigkeit gegen das Unvermeidliche besitzt der Imperator das köstlichste Erbtheil des durch und durch thatkräftigen Mannes, den die frische, scharfe Luft des Lebens gegen den aufregenden und betäubenden Einfluß der überreizten Phantasie gestählt hat. Das wahre Geheimniß alles Heldenmuths enthüllt sich in den kurzen prächtigen Worten:

„Von allen Wundern, die ich je gehört,
Scheint mir das größte, daß sich Menschen fürchten,
Da sie doch sehn, der Tod, das Schicksal Aller,
Kommt, wann er kommen soll!"

Die augenblickliche, einigermaßen befremdende Nachgiebigkeit gegen die vom Gange abmahnende Calpurnia, auf welche dann plötzlich, dem Decimus Brutus gegenüber, verdoppelter Starrsinn folgt — sie

erklärt sich wohl am einfachsten durch die Erwägung, daß Brutus eben geflissentlich die empfindlichste Stelle dieses Charakters berührt hat: seine tief innere, quälende Sorge um die Solidität seiner Erfolge. Und nur zu gut weiß der, wenn noch so geniale und siegreiche Emporkömmling, daß seine Zaubermacht über die Gemüther eins ist mit dem Glauben an die Unfehlbarkeit seines Willens. Was dem furchtsamen, liebenden Weibe gegenüber eine gleichgültige Gefälligkeit war, würde Angesichts des kaum zum Unterthanen herabgesunkenen Standesgenossen zu gefährlicher Schwäche. Auf die wahrhaft olympische Hoheit des Imperators in der Stunde des Verhängnisses wurde schon hingewiesen. Die Scene wetteifert in hochtragischer Wirkung mit allem Vollendetsten, was die Dichtkunst in alter und neuer Zeit geschaffen.

Schon eine Stufe tiefer auf der Leiter sittlicher, vielleicht auch ästhetischer Werthschätzung steht Cassius, nach Brutus die ausgeführteste Rolle des Stücks. Neidischer Ergeiz, nicht Liebe zum Volke, noch der kategorische Imperativ des männlich kühnen Gedankens ist die Triebfeder seines Thuns. Shakespeare zeichnete ihn treu nach dem von Plutarch gegebenen Grundriß; „Von Cassius, einem leidenschaftlichen und entschlossenen Manne, der oft um des Gewinnes willen sich vom Rechten entfernte, glaubte man, daß er Krieg führe, umherziehe und Gefahren bestehe, hauptsächlich um sich eine Herrschaft zu gewinnen, nicht aber den Mitbürgern die Freiheit.“ Und an einer andern Stelle: „Es herrschte der Glaube, daß Cassius gewaltig im Kriegswerk sei, aber von zornigem Gemüth, und daß er vornämlich durch die Furcht herrschte. Gegen seine Vertrauten aber sei er allzusehr zu Scherzen und Späßen geneigt.“ — Es ist der ächte vollblütige Aristokrat, auch nicht entfernt der Freiheitsheld im modernen Sinne, der in dem Ausruf sich ankündigt:

„Mir wär's so lieb, nicht da sein, als zu leben
In Furcht vor einem Wesen wie ich selbst!“

Die ganze berühmte Erzählung von dem Wettschwimmen in der Tiber, bei dem Cäsar ermüdete, von dem Fieber, in dem der Weltgebieter wie ein schwaches Mädchen rief: „Titinius, gieb mir zu trinken!“ sie athmet auch gar nichts, als Neid gegen den ehemaligen Kameraden, der bessere Carriere gemacht. Aber freilich, dieser Neid ist hier die Krankheit einer starkmüthigen entschlossenen Seele; ein fester Wille, ein klarer, unbestechlicher Verstand sind ihm gefährliche Diener

— und so bleibt er denn fern von dem Gedanken, durch Unterwerfung das bessere Glück des Andern für sich auszubeuten und in sicherer Ruhe, unter dem Schutze des ebenso gefürchteten als gehaßten Ueberwinders, die Gelegenheit zu kleinlicher Schadloshaltung zu erspähen. So wird er die Seele der Verschwörung, er der kalte, scharfblickende Rationalist, bei dessen hagern Zügen es Cäsarn längst nicht ohne Grund unheimlich wurde.

„Der Mensch ist manchmal seines Schicksals Meister:
Nicht durch die Schuld der Sterne, lieber Brutus,
Durch eigne Schuld nur sind wir Schwächlinge.“

Diesem Glaubensbekenntnisse, dem des kalten, thatkräftigen Weltmannes, bleibt er getreu bis zum Schluß. Er ist ein großer Prüfer, er durchschaut die Menschen, und wenn der Drang des Lebens ihn für einen Augenblick los läßt, so ist Vorbereitung auf neuen Kampf, nicht Ruhe und Genuß seine Sache. Er liebt nicht Spiel noch Musik, wenn er lächelt, scheint er sich selbst zu höhnen — Denken und Lesen ist seine Erholung von der Anstrengung des Wirkens. Solch' eine Natur, einmal in Bewegung gesetzt auf ein großes Ziel hin, hat natürlich mit der gefährlichen, weil selbstständigen Gewalt abstracten Denkens und idealen Fühlens scharf und gründlich gebrochen. Für sie hat es keinen Sinn: den Zweck wollen und vor den Mitteln erschrecken. Ginge es nach Cassius Meinung, so würde dem gefährlichen Antonius des Brutus ästhetischer Edelmuth wenig zu Gute kommen, den es „zu blut'ge Weise dünkt, das Haupt abschlagen und zerhau'n die Glieder, wie Grimm beim Tod und Tücke hinterher.“ Die schlimme Zeit des Bürgerkriegs findet ihn nachgiebig gegen ihre Forderungen. Er nimmt das Geld, dessen er bedarf, wo er's findet, und sieht tüchtigen Offizieren mit dem Auge des Feldherrn auf die Hände, nicht mit dem des Moralisten oder des gewissenhaften Kassierers. Wie bei Brutus der unpraktische Idealismus, so geht hier das derbe Hantieren mit dem nicht gar zu reinlichen Material der Parteipolitik bis hart an die Grenze, welche das Charakteristische nicht überschreiten darf, ohne der tragischen Würde zu schaden. Die Grenze wird erreicht, aber nicht überschritten. Und zwar ist es ein Meisterzug, durch welchen der Dichter hier nach beiden Seiten hin allen Anforderungen gerecht wird. Brutus würde zum eingebildeten Träumer herabsinken, Cassius zum mittelmäßigen platt egoistischen Verschwörer, wenn die Versöhnung der Feldherren nicht in der Eigenthümlichkeit

eines jeden von ihnen die tüchtige Grundanlage eines ächten Mannescharakters zur Anschauung brächte. Der Historiker lieferte hier nur die nackte Thatsache — die ganze, unübertreffliche Motivirung ist des Dichters. Von ganz besonders freundlicher Wirkung ist das rein gemüthliche und menschliche Moment, welches die eintreffende Nachricht von Porcia's Tod den ernsten strengen Gründen der männlichen Entscheidung hinzufügt. Die warme, aufrichtige Theilnahme am Schicksal des Freundes läßt es uns dem ehrgeizigen Parteiführer fast verzeihen, daß er im Grunde doch wider besseres Wissen den zum Verschwörer nicht geschaffenen Denker auf die gefährliche Bahn gelockt hat. Zumal da er es keineswegs ungestraft gethan. Mit des Antonius verderblicher Schonung hatte er von Hause aus das Bündniß des Brutus bezahlt — jetzt kostet ihn die Aussöhnung mit dem Genossen den unpraktischen Marsch gegen Philippi. Daher denn auch die Bangigkeit, welche, gegen seine Natur, am Tage der Entscheidung seinen Sinn umdüstert:

„Sei mein Zeuge,
Daß ich gezwungen, wie Pompejus einst,
An eine Schlacht all' unsre Freiheit wage."

So macht sich der Epicuräer zum ersten Mal böse Gedanken über Adler, Geier und Krähen. Der Sieg des Mitfeldherrn selbst wird seiner kranken Phantasie zum eingebildeten Schrecknis; er ist mit sich selbst im Streit, doch nicht, wie Brutus, weil die Vernunft und die Berechtigung — sondern weil die Zweckmäßigkeit und Ausführbarkeit des Beginnens ihm zweifelhaft wurde, an welches er sein Leben gesetzt.

„Mißtrau'n in guten Ausgang bracht' ihn um!"

So deutet der Dichter schlicht und einfach die von der Geschichte überlieferte Entscheidung, nachdem er uns zu Zeugen und Richtern ihrer Nothwendigkeit gemacht hat.

Unter den übrigen Verschworenen ist nur Casca, zwar auch kurz, aber mit eingehender Charakteristik gezeichnet. Seine Weise ist ganz die der Shakespeare'schen Humoristen, der Männer mit tiefem Gemüth und festem wenn auch keineswegs immer gutem Willen, unter der unscheinbaren Maske ungehobelter Derbheit und sorglosen Leichtsinns. Bemerkenswerth in seinem Bericht über die Vorgänge beim Lupercalienfest ist der englische, gentlemännische Abscheu gegen die Sklavenzeichen der unfreien plebejischen Lebensweise. Die schweißigen Nacht-

mützen des Volks, seine harten, schmutzigen Hände, sein übler Athem, sind dem aristokratischen Sinne Casca's und Shakespeare's kaum weniger zuwider, als der gedankenlose Unverstand, mit dem jene schwieligen Hände und schweißigen Mützen ihre Huldigungen darzubringen pflegen, oder als der Unsinn, der, getragen von den Wolken jenes üblen Athems, auch die geistige Atmosphäre verpestet. Dabei wird freilich diesen eigentlichen, schlimmsten Erbsünden der vielköpfigen Menge kein satirischer Geißelhieb erspart. Casca's Hohn gegen das ganze lumpige Treiben, gegen „Ihre Edlen", vor welchen Cäsar gelegentlich sentimental wird, gegen die Weibsbilder, die dem Imperator leutselig seine Sünden vergeben — es ist durchweg der Abscheu des modernen Dichters vor der blöden, allem sittlichen und geistigen Bewußtsein entfremdeten Menge. Shakespeare ist eben durchweg Aristokrat des Geistes, wie Schiller und Goethe, oder sonst jemals ein Dichter. Aber er ist der Aristokrat, dessen Charakter mitten in einem tüchtigen, freien Gemeinwesen sich bildete. Unsre großen Landsleute sind die Hohenpriester des Geistes, Shakespeare ist der thatkräftige, lebensfreudige Herrscher. Wenn die deutschen Sänger sich in das Allerheiligste des Herzens zurückziehen, oder eingehüllt in die Goldwolken der Phantasie gewöhnlichen Blicken entschwinden, so steigt der Engländer frisch und mit klaren Sinnen auf den Markt des Lebens herab: So leutselig und derb, aber auch ganz so vornehm, wie der Lord, der in den Weihnachtsferien mit seinen Pächtern Cricket spielt und sie in der Halle seines Ahnenschlosses um den Ale-Krug versammelt. Im Julius Cäsar kommt nun der historische Stoff dieser Auffassung ausnahmsweise günstig entgegen. Diese römische Volksgemeinde, wie Plutarch sie schildert, ist nicht mehr die politische Corporation, deren Ausdauer und Tüchtigkeit zu einer Weltmacht den Grund legte — aber eine letzte Erinnerung besserer Zeiten sichert ihr noch ein gewisses Maß formeller Bedeutung im Leben des Staats: Daher jener Gegensatz zwischen Befähigung und Berechtigung, zwischen Leistung und Anspruch, der in den Volksscenen „Julius Cäsar's" abwechselnd so komisch und so furchtbar wirkt. Diese Erinnerung führt uns denn auch unmittelbar zur Betrachtung des Characters, den Anlage und Bildung recht eigentlich zum Herrscher in diesem Elemente bestimmt zu haben scheinen.

Als radicaler Gegensatz zu des Brutus Wirken und Sein, ist Antonius recht eigentlich der Repräsentant der genialen Kraft, die

dem fröhlichen Kultus des Sinnengenusses sich hingiebt, und nur in zweiter Linie dem der Macht und der Ehre. Beide sind ihm nicht Zweck, sondern Mittel. Wir lernen ihn kennen als den geschmeidigen Lieblings-Diener, den eigentlichen „Macher“ des Herrschers, den freiwilligen resp. vorwitzigen Dolmetscher seines klug versteckten Willens, den gewiegten Hofmann, der nicht, was der Herr sagt, sondern was er sagen und thun möchte, zu seinem Studium macht. Dem Brutus, dessen erhabene Gesinnung er vollkommen begreift und achtet, ohne sie theilen zu wollen oder zu können, ist er eben darum in allen praktischen Dingen überlegen. Sein erstes Auftreten gegen ihn hat Etwas von dem Kampf des Sehenden gegen den Mann mit verbundenen Augen. Dabei kommt ihm die allen Genußmenschen eigene Erregbarkeit des Gefühls trefflich zu statten. Wahrer Schmerz über das schmähliche Ende des angebeteten Feldherrn und schlaue Berechnung der Sachlage und der Eigenthümlichkeit des Gegners verbinden sich in der berühmten Todtenklage zu unwiderstehlicher Wirkung — unwiderstehlich für jeden, poetischen Eindrücken nicht ganz unzugänglichen Zuschauer, wie für den leicht vertrauenden Brutus, der dem schlauen, unerbittlichen Feinde alsbald die gefährlichste Waffe selbst in die Hand giebt. Und Antonius ist der Mann dazu, sich ihrer so rücksichtslos als gewandt zu bedienen. Seine Menschenkenntniß, seine geniale Kraft, die glückliche Mischung sentimentaler Erregbarkeit und kalter leichtblütiger Selbstsucht in seinem bereits durch eine hohe Schule der Anstrengungen und Genüsse gegangenen Temperament — das Alles bereitet ihm in der berühmten Volksscene des dritten Actes den vollständigsten Triumph.

Er beginnt schlicht und anspruchslos mit einem Aufruf an einfache, unvermittelte Gefühle. Mit aller Aufrichtigkeit, aller Wärme, die seiner leichten Natur zu Gebote steht, macht er dem Schmerze Luft, über den ihm und Allen entrissenen Freund. Er klagt Niemanden an, wie dürfte er, da Brutus ja ein ehrenwerther Mann, und so sie Alle, Alle ehrenwerth? — Aber haben denn nicht alle diese guten Bürger gesehen, wie der um Herrschsucht Getödtete dreimal die Krone ausschlug? Und wäre es nicht schmählicher Undank, zu schweigen von dem Manne, dessen Siegesbeute den Schatz gefüllt, der weinte, wenn Arme zu ihm schrie'n? Und wer vollends sein Testament dem Volke läse, könnte er verantworten, was daraus entstände, sobald die Bürger einmal wissen, daß sie ihn beerben?

So wäre denn das liebe Publikum genugsam vorbereitet, um das Maestoso der Symphonie, die hochpathetische Klage an dem enthüllten Leichnam, gebührend zu vernehmen. Der Feuerstrom dieser Rede bricht bis heute unfehlbar siegreich sich Bahn, wo auch nur annäherndes Verständniß des Schauspielers oder Vorlesers eine rhetorische Wirkung ermöglicht.

„Wofern ihr Thränen habt, bereitet euch
Sie jetzo zu vergießen. Diesen Mantel,
Ihr kennt ihn Alle; noch erinnere ich mich
Des ersten Males, da ihn Cäsar trug,
In seinem Zelt, an einem Sommerabend —
Er überwand den Tag die Nervier.
Hier, schauet! fuhr des Cassius Dolch herein;
Seht, welchen Riß der tück'sche Casca machte!
Hier stieß der vielgeliebte Brutus durch.
Und als er den verfluchten Stahl hinwegriß,
Schaut her, wie ihm das Blut des Cäsar folgte,
Als stürzt' es vor die Thür, um zu erfahren,
Ob wirklich Brutus so unfreundlich klopfte.
Denn Brutus, wie ihr wißt, war Cäsar's Engel. —
Ihr Götter, urtheilt wie ihn Cäsar liebte!
Kein Stich von allen schmerzte so wie der:
Denn als der edle Cäsar Brutus sah,
Warf Undank, stärker als Verrätherwaffen,
Ganz nieder ihn: da brach sein großes Herz,
Und in den Mantel sein Gesicht verhüllend,
Grad' am Gestell der Säule des Pompejus,
Von der das Blut rann, fiel der große Cäsar.
O meine Bürger, welch' ein Fall war das!
Da fielet ihr und ich; wir alle fielen,
Und über uns frohlockte blut'ge Tücke.
O ja! nun weint ihr, und ich merk' ihr fühlt
Den Drang des Mitleids: dieß sind milde Tropfen.
Wie? weint ihr gute Herzen, seht ihr gleich
Nur unsers Cäsar's Kleid verletzt? Schaut her!
Hier ist er selbst, geschändet von Verräthern!“

Die Empörung durchbricht nun alle Dämme. Mit herrlicher Menschenkenntniß läßt der Dichter das so eben noch stürmisch gefor-

derte Testament gänzlich vergessen. Wer je dem aufregendsten aller Schauspiele beiwohnte, — dem mächtigen, urplötzlichen Aufbrausen des Gefühls in einer großen versammelten Menge, der wird die Wahrheit und Feinheit dieses Zuges zu würdigen wissen. Das Allegro-furioso des Schlusses reißt dann Alles mit, nur den Komponisten nicht, der in ächter Virtuosen-Manier sich bei Seite schleicht und mit seinen Freunden den Gewinn der Vorstellung berechnet.

Das Schicksal des Poeten Cinna, dem die sentimentale Bestie, patriotischer Pöbel genannt, „den Verräther-Namen aus dem Herzen reißt", würde man sicher für eine recht charakteristische Erfindung Shakespeare's halten, wenn die Geschichte nicht im Plutarch stände, bis auf den freilich ganz englischen Humor des höhnenden Aufrufs:

„Zerreißt ihn für seine schlechten Verse!"

Auch sieht es bei Plutarch beinahe so aus, als wäre die Sache bis zuletzt ein aufrichtiges Mißverständniß, während hier das aufgeregte Blut der tollen Menge ein Opfer verlangt, und in der zufälligen Namens-Gleichheit nur einen äußern Anstoß findet, der wilden Lust zu genügen. Es versteht sich, daß in dieser Gesellschaft die geniale rücksichtslose, mit Schlauheit verbundene, auf die Gemeinheit der Masse spekulirende und über ihr Ziel vollkommen klare Kraft den Sieg davonträgt — um dann ihrerseits der mittelmäßig begabten, aber ausdauernden Gewinn- und Herrschsucht zum Opfer zu fallen. Die Erscheinung des Octavian, welche diese Entwickelung der Dinge vorbereitend ankündigt, ist hier nur Skizze zu dem in Antonius und Cleopatra sorgfältig ausgeführten Bilde. Die Charaktere der beiden Triumvirn werden dort durch den ganzen Verlauf ihrer nothwendigen Entwickelung vorgeführt, der des Marc Anton bis zu völligem Versinken in die Knechtschaft niedrigster sinnbethörender Sinnlichkeit; die Selbstsucht Octavian's bis zu dem Triumph des vollständigsten äußern Erfolges. Es erscheint daher zweckmäßig, die nähere Entwickelung und gründliche Gesammtwürdigung dieser Erscheinung der Betrachtung des folgenden Drama's zu überweisen.

Fünfzehnte Vorlesung.

Antonius und Cleopatra.

Das historische Drama „Antonius und Cleopatra“ wurde, so weit unsere Kenntniß reicht, zuerst in der Folioausgabe von 1623 gedruckt unter dem Titel „the Tragedie of Anthonie and Cleopatra“. Eine bestimmte Angabe der Entstehungszeit läßt sich bis jetzt mit ausreichenden Gründen nicht unterstützen*), doch weist der Inhalt und eine Menge von Anspielungen darauf hin, daß das Stück jedenfalls nach „Julius Cäsar“ entstand (also nach 1602), und die nicht selten sich bis zur Dunkelheit steigernde Kühnheit der Sprache, so wie die herbe Grundstimmung des Ganzen erinnert an die Epoche des „Coriolan“ und des „Timon“, etwa die Jahre zwischen 1608 und 1610. Shakespeare führt hier die in „Julius Cäsar“ eröffnete Staatshandlung bis zu ihrem historischen wie dramatischen Abschluß. Dort erhoben sich die Ueberreste einer nur noch formell berechtigten, von der Zeit überholten Partei gegen eine natürlich entstandene und darum nothwendige neue Ordnung der Dinge.

---

*) Die Notiz über „a book called Anthony and Cleopatra“, welches der Mitverleger der Folio, Edward Blount, am 20. Mai 1608 in das Buchhändler-Register eintragen ließ, verliert ihre zwingende Beweiskraft schon durch den Umstand, daß die Herausgeber der Folio selbst „Antonius und Cleopatra“ unter den Stücken nennen, welche bis 1623 noch keinem Verleger gehörten.

Wir sahen ihre ersten, scheinbaren Erfolge, ihre innere Entzweiung, ihr Unterliegen. Das vorliegende Drama zeigt nun die Klärung der Elemente, welchen die Herrschaft über die neue Gesellschaft bestimmt ist. Die Handlung umfaßt die wichtigsten Staatsereignisse der römischen Welt, vom Frühling des vierzigsten bis zum August des dreißigsten Jahres vor Christi Geburt. Shakespeare entnahm sie, wie die des Julius Cäsar, der North'schen Uebersetzung des Plutarch und zwar dem Leben des Antonius, in genauestem Anschluß an seine Quellen. Es ist keine wesentliche, dort mitgetheilte Thatsache, weder abgeändert, noch zugesetzt, noch fortgelassen. Selbst die scenische Anordnung weicht von der chronologischen des Geschichtsschreibers nur da ab, wo die natürlichen Grenzen einer dramatischen Aufführung Verkürzung und Zusammendrängung unumgänglich nothwendig machten. Die Eröffnung der Scene zeigt Antonius am Hofe der ägyptischen Königin in phantastisch-maßlose Genußsucht versunken. Unglücksbotschaften aus Rom und aus Syrien schrecken ihn auf. Er eilt nach Italien, wo Octavian im Begriffe steht, mit ihm zu brechen. Doch noch einmal kommt die Versöhnung zu Stande, da Fulvia's Tod das politische Ehebündniß zwischen Antonius und Octavian's seit kurzem verwittweter Halbschwester möglich gemacht hat; und auch Sextus Pompejus, der letzte Führer der republikanischen Aristokratie, wird in den Frieden eingeschlossen. So scheint Alles glücklich gelöst in dem Augenblicke als, ächt dramatisch, die innere tragische Verwickelung beginnt. Antonius, die Trennung von Cleopatra mit schwerer Ueberwindung ertragend, geht mit seiner Octavia nach Athen, indeß sein Legat Ventidius Ruhm im Kampf gegen die Parther erntet. Wir erfahren in ein Paar sehr geschickt angelegten Scenen alle Hauptereignisse der Jahre 38—31: Octavian's Umsichgreifen im Westen, die Beseitigung des Lepidus und Pompejus; Octavia's Sendung nach Rom, den letzten, vergeblichen Vermittelungs-Versuch, und des Antonius fortdauernde Mißgriffe im Osten. Erst mit der Schlacht bei Actium tritt dann wieder breite und lebendige Ausführung an Stelle des kurzen Skizzirens. Der Dichter führt uns in frischester Gegenständlichkeit den entscheidenden Moment in des Antonius Niederlage vor, dann sein letztes, nutzloses Aufraffen, Cleopatra's Verrath und das tragische Ende, welches sie zunächst dem von Leidenschaft bis zum letzten Augenblick geblendeten Feldherrn, dann auch sich selbst bereitet. Die Darstellung wird ausführlicher, drastischer in dem Maße, als die

welthistorische Entscheidung aus dem Gewirr weit auseinander liegender Ereignisse hervortritt, um in dem Schicksal der beiden Hauptpersonen zu gipfeln. Cleopatra's Verrath, ihre Schwäche bei den verlockenden Anträgen des Thyreus, des Antonius leidenschaftliche Eifersucht, das schlaue Einlenken der Königin, alle hervor tretenden Einzelheiten des letzten Kampfes, dann des Antonius Tod, Cleopatra's verfehlte Speculation auf Cäsar und ihr heroisches Ende, — Alles das fand Shakespeare bei Plutarch, und es fiel ihm nicht ein, aus Originalitäts-Sucht das herrliche Material zu ändern, wo es sich in dieser Fülle ihm darbot. Es kommt hier kein anderes Verdienst auf seine Rechnung, als die treffliche, bühnengerechte Gruppirung und jene, hier nicht gerade sehr zahlreichen, aber feinen Meisterstriche, durch welche er hie und da die Gestalten des großen Gemäldes verbindet, angedeutete psychologische Perspectiven mit der ihm eigenen Menschenkenntniß ausführt und erweitert, und über das Ganze den Zauber des frischesten Lebens ausschüttet. In ihrer Gesammtheit zeigt uns diese eminent historische Tragödie den dramatischen Auflösungsproceß einer unwiderruflich aus ihren Fugen gewichenen Weltordnung. Nicht mehr die abstracte Rechtsidee kämpft gegen die souveräne Gewalt des Genies und gegen die derben und festen Fäden des Netzes, mit welchem die gemeinen Interessen sie umgarnen. Die Selbstsucht, das Ringen um den Besitz, die Macht, der materielle Genuß herrscht hüben und drüben. So verliert das Stück einen guten Theil des erhebenden Schwunges, auf welchem die unvergleichliche Wirkung des Julius Cäsar beruht. Bittere, unverhohlen ausgesprochene Welt- und Menschenverachtung erinnert vielfach an die dunkelsten, ernstesten Werke des Dichters. Nicht nur fehlt es durchaus an idealen Gestalten: selbst das tragische Interesse wird nicht in seiner ganzen Stärke und Tiefe erregt, denn die bedeutendsten der handelnden und leidenden Personen erliegen keinesweges unlöslichen Widersprüchen zwischen gleich berechtigten, oder doch ihnen so erscheinenden, sittlichen Mächten. Es ist der Sieg der niedrigsten Leidenschaft, der unersättlichen, willenlosen Genußsucht über die Gebote der einfachsten Klugheit, um welchen die Katastrophe sich dreht: und so darf es kaum befremden, daß Antonius und Cleopatra auf der Bühne nie eine sonderliche Rolle gespielt hat. Doch ist das Drama darum keinesweges arm an anziehendem Inhalt. In Bezug auf das Geschick der scenischen Anordnung, in der Kraft und Frische des Dialogs und im Reichthum einer so mannigfaltigen, als feinen

und gründlichen Charakteristik stellt es sich den besten der Historien rühmlich zur Seite. Shakespeare stellt hier auf geschichtlichem Boden, wie im Timon in freier Erfindung, eine wahre Gallerie zusammen zur Naturgeschichte des gemein selbstsüchtigen, die Breite des Lebens einnehmenden Strebens. Es sind alle charakteristischen Erzeugnisse dieser Klima's in wohl ausgebildeten Exemplaren vertreten, von dem auf die Brosamen vom Tische des Herrn wartenden Hofgesinde bis hinauf zu dem „lebensklugen" Musterbeamten, der sich die goldene Lehre gemerkt hat, daß mittelmäßige Leistungen, geschickt geltend gemacht, weit sicherer zur Gunst führen, als die geniale Tüchtigkeit, die den Neid herausfordert. Es treten Glücksritter aller Schattirungen auf, Abenteurer im Weiberrock und im Harnisch, nüchterne und betrunkene Schurken, humoristische und ehrbare, ja „hochrespectable" Gauner. Den Sieg im Wettkampf um die Beherrschung und den Genuß dieser Welt trägt, wie natürlich, die durch die Umstände begünstigte Mittelmäßigkeit davon. Die negativen Tugenden des geduldigen Abwartens, der leidenschaftlosen Kälte beherrschen, im Bunde mit rücksichtsloser Selbstsucht, die Lage. Den breiten Vordergrund des Bildes aber füllt, in den glühendsten Farben gemalt, der Held der genialen Kraft und des zügellosen Genusses, und neben ihm die incarnirte Poesie einer von den höhern Lebensgewalten verlassenen Welt: das königliche Weib, in deren zauberhafter Erscheinung der Dichter Alles vereinigt, was Anmuth, Schönheit, Geist und glühende Leidenschaft ohne die Zucht des Willens und ohne den auf Erkenntniß der Pflicht ruhenden Lebensernst an Herrlichem und Verderblichem, Entzückendem und tief Verächtlichem zu Tage zu fördern im Stande sind.

Versuchen wir, in der bunten Menge dieser Gestalten uns zurecht zu finden, in der geschickt scenisirten Historie die großen Züge des dramatischen Gedichts zu erkennen.

Mit ganz besonderer Sorgfalt läßt der Dichter es sich angelegen sein, uns in den Zuständen und Sitten der Zeit, zu orientiren, welche der entfesselten Leidenschaft des charakterlosen Genies solche Befriedigung bieten konnte und ihr eine solche Strafe zu bereiten wußte.

Schon Gervinus hat sehr mit Recht hervorgehoben, daß das Volk hier von der historischen Bühne verschwunden ist. Jene „Bürger", welche den Befreier Brutus zum Cäsar ausriefen und dann

Cinna, den Poeten, um seines Namen willen zerrissen, sie haben ihren Einfluß sehr natürlich an die Hofleute und Soldaten verloren. Nur einmal werden sie noch beiläufig erwähnt, freilich nicht von einem unparteiischen Beobachter. Aber auch so läßt Cleopatra's Schilderung keinen Zweifel darüber, daß die römischen Straßenpatrioten hier in der Schätzung des Dichters eher gesunken als gestiegen sind. Um so ausführlicher wird die Gesellschaft geschildert, in welcher die handelnden Hauptpersonen, die Herren der Welt, die Früchte ihrer Erfolge genießen, von der sie die Antriebe zu ihrem Handeln empfangen und deren sie sich als Mittel für ihre Zwecke bedienen. Es sind Hofleute, Beamte, Soldaten, auf welche der Dichter da unsere Aufmerksamkeit lenkt. Gleich die erste Scene führt uns in das Treiben des ägyptischen Hofes ein. Wir betreten die Hochschule des raffinirten Genusses, die Hauptstadt des Weltverkehrs, der feinen Bildung und der üppigsten Ausgelassenheit, das Paradies einer Welt, welche nach Beseitigung ihrer Jugend-Ideale dem „materiellen Fortschritt" huldigt und bei der Ueberzeugung angelangt ist, daß alle Weisheit auf der Ausbeutung des Augenblickes beruht. Buhlerinnen, Eunuchen und Wahrsager führen das Wort, Frivolität und Aberglauben tragen ihre alte Wahlverwandtschaft zur Schau, die Unsittlichkeit produzirt sich mit dem Humor und der Sicherheit des guten Gewissens, denn sie hat ihre Entwickelungskrankheit, die Heuchelei, überwunden und ist bei einer Art von zweitem Naturzustande angelangt, bei der Naivetät des Lasters. Die vollendeten Künstler auf diesem Gebiet sind allerdings Griechen und Orientalen; aber wenn die römische Kraft ihren Verlockungen erliegt, so läßt das Drama, wie die Geschichte, uns keinen Augenblick zweifelhaft, daß bereits ein starker Zug innerer Verwandtschaft Verführer und Verführte verbindet. Ist es doch nicht Antonius allein, der sich im Sinnengenusse seiner Würde entäußert. Seine Kriegsgenossen und Gegner, den einzigen, Octavian, ausgenommen, werden von den Ausländern wohl an Feinheit und Witz, aber nicht an Sinnlichkeit übertroffen. Das Trinkgelage bei Misenum „ist zwar noch kein ägyptisch Mahl, doch kommt es ihm schon nahe." Eine Iras und ein Alexas würden ein ironisch überlegenes Lächeln nicht unterdrücken, wenn sie es mit ansehen könnten, „wie der dritte Theil der Welt hinausgetragen wird", während die andern in ihren Grundvesten erbeben.

Die einzig wirksame Macht in einer solchen Welt ist natürlich

neben dem Eigennutz der äußere Zwang. Das Heer wird die letzte Zuflucht der Kraft und der Sittlichkeit, wenn der Rechtsgedanke und das sittliche Maß aus der Gesellschaft verschwindet. So verweilt denn Shakespeare mit besonderer Ausführlichkeit bei der Schilderung des Soldatengeistes, welcher die „Aera der Cäsaren" beherrschte. Er hatte es hier mit einer Erscheinung der alten Welt zu thun, welche in seinem Jahrhundert die Anfänge ihrer historischen Wiedergeburt durchmachte. Die Soldaten der Triumvirn standen seinen Anschauungen ohne Frage näher, als die streitbaren Bürger der alten römischen Republik, deren Darstellung er im Coriolan keineswegs in gleichem Grade sich gewachsen zeigt. Es lag für seine Phantasie keine unausfüllbare Kluft zwischen den Legionaren der Triumvirn, den disciplinirten Piraten des Sextus Pompejus und zwischen den Söldnern, welche die Kriege des sechszehnten Jahrhunderts führten, so wie den ritterlich kaufmännischen Seeräubern, welche die englischen Farben zuerst siegreich auf der „spanischen See" wehen ließen. Darum ist aber die feine, historische Auffassung nicht weniger rühmlich, welche hier alles Schablonenartige zu vermeiden wußte. Man stelle die Söldner Heinrichs V. neben die des Antonius und des Octavian, und man wird bei aller Aehnlichkeit zwei scharf gesonderte Formen desselben Grundtypus nicht verkennen. Vor Allem ist bei diesen Römern das Band zerrissen, welches die Streiter der von Shakespeare geschilderten englischen Heere auch über den Bereich der militärischen Pflicht hinaus an die Gesellschaft kettet. Jene englischen Ritter und Söldner vertreten vor Allem das Vaterland gegen die Fremden, und wie die Ritter und Führer in der Standesehre, so finden die Soldaten von Fach in dem Bewußtsein der Pflichttreue einen durchaus selbstständigen Boden ihrer sittlichen Existenz. „Ich brauche mich Eurer Majestät nicht zu schämen, Gott sei gepriesen, so lange Eure Majestät ein ehrlicher Mann sein" — so darf der einfache Hauptmann Fluellen zu seinem siegreichen Könige sprechen. Das ist hier denn doch wesentlich anders. Die Soldaten der Triumvirn gehören nicht mehr Rom an, sondern dem Feldherrn, von dem sie Sieg, Beute und Genuß erwarten. Wohl ist auch hier die Treue gegen den Führer das Band der Genossenschaft, aber diese Treue wirkt nur noch hie und da als eine sittliche Macht. Der Feldherr ist nicht mehr das Haupt eines Körpers, dessen Glieder durch natürliche Nothwendigkeit zusammen gehören. Er ist eine Art von Director einer Industriegesell-

schaft geworden; man vertraut Leben und Vermögen seinem Credit an, in der Hoffnung auf anständige Dividenden, denn das Geschäft betrifft die Ausbeutung der civilisirten Erde. Man zahlt pünktlich, so lange die Actien gut stehen. Aber nun macht der Chef Fehler oder wird vom Glücke verlassen, und Niemand verdenkt es den Actionären, wenn sie ihren Einsatz nach Möglichkeit in Sicherheit bringen, um ihn bei Gelegenheit auf eine bessere Chance zu wagen.

„Hinfort folg' ich nie wieder deinem morschen Glück!
Wer sucht, und greift nicht, was ihm einmal zuläuft,
Findet's nie wieder."

So faßt Menas seinen Entschluß, da Pompejus den „Muth" nicht hat, durch treulosen Vertragsbruch seine Gegner zu vernichten. Und daß Menas hier einen zeitgemäßen Gedanken ausspricht, dafür zeugt der Abfall, welcher nach der Seeschlacht bei Actium die Reihen der Antonianer in Masse zu den Gegnern hinüberführt und der des Lepidus Heer ohne Schwertstreich dem Octavian in die Hände liefert. Selbst in dem tüchtigen Organismus des Enobarbus findet die Einwirkung dieses Zeitgeistes eine schwache Stelle. Schon da Antonius bei Actium seinem Glück den Rücken wendet, und „wie ein brünst'ger Enterich der Buhlerin nachsegelt", hält seine Vernunft mit dem Gegenwind die Richtung, und nur das Herz fesselt ihn noch an das wunde Glück seines Feldherrn. Und dann, als „der Muth des Antonius Urtheil vollends aufgezehrt hat", sinnt er auch, auf welche Art er ihn verlassen mag.

Und doch ragt Enobarbus geistig und sittlich eines Hauptes Länge über seine Umgebung hervor. Er gehört zu jenen Charakteren von robuster Gesundheit, durch welche die erhaltende Natur auch in Zeiten allgemeinen Verfalls den Glauben an die Güte ihres Grundgedankens zu stützen weiß. Zwar dem Einflusse der harten Zeit hat auch er sich nicht entzogen. Nicht idealer Schwung, sondern nüchterner Menschenverstand und Mutterwitz gewinnen ihm unsere Theilnahme. Mit derbem Humor nimmt er seinen vollgemessenen Antheil an den Genüssen, welche diese, auch in seinen Augen durchaus nicht exemplarische Welt ihm bietet. Am ägyptischen Hofe und bei den Schmäusen der Triumvirn ist er kein Kostverächter. Er steht auf dem cordialsten Fuße mit Damen wie Iras und Charmion. Allerdings fordern Cleopatra und ihre Umgebung mehr als einmal seine bittere Ironie her-

aus. Seine Ansicht über den Gehalt ihres Wesens drängt er bei des Antonius Abreise in die recht deutlichen Worte zusammen:

„Cleopatra, wenn sie das Mindeste hiervon hört, stirbt augenblicklich. Ich habe sie zwanzigmal um weit armseligern Grund sterben sehen."

Ueberhaupt ist Sentimentalität nicht seine Sache. Da Antonius die Nachricht vom Tode der Fulvia bekommt, ist er mit dem ächten Soldatentrost bei der Hand:

„Wenn es den Göttern gefällt, einem Manne seine Frau zu nehmen, so gedenke er an die Schneider hier auf Erden und beruhige sich damit, daß, wenn alte Kleider aufgetragen sind, diese dazu gesetzt sind, neue zu machen."

Dabei ist er aber weit entfernt von stoischer Gleichgültigkeit gegen die Reize der Schönheit und der Lust. Sein sonst so derbes und nüchternes Wesen gewinnt, wenn er von Cleopatra redet, nicht selten eine Art poetischen Schwunges, der garnicht ironisch gemeint ist.

„Nicht kann sie Alter
Hinwelken, täglich Sehn an ihr nicht stumpfen
Die immer neue Neigung; and're Weiber
Sätt'gen die Lust, gewährend: sie macht hungrig,
Je reichlicher sie schenkt. Denn das Gemeinste
Wird so geadelt, daß die heil'gen Priester
Sie segnen, wenn sie buhlt."

Wo die bloße Erinnerung eine derb und nüchtern angelegte Natur in solche Extase bringt, kann man auf die Bezauberung der wirklich Genießenden unschwer den Schluß machen. Derb, aber nüchtern und praktisch ist Enobarbus im vollsten Maße. Als die Feldherren bei Brundusium sich versöhnen, bildet sein Benehmen gegen das des Mäcenas den Gegensatz des nicht gerade bösartigen, aber naturwüchsig egoistischen und in seiner scrupellosen Entschiedenheit freimüthigen Weltkindes gegen den fein gebildeten, wohlwollenden Biedermann. Die neuen Freundschafts-Verbürgungen interpretirt er dem Mäcenas ins Gesicht, wie die vox populi ein politisches Manifest:

„Wenn Ihr Euch Einer des Andern Freundschaft für den Augenblick borgt, könnt Ihr sie, wenn vom Pompejus nicht mehr die Rede ist, zurückgeben."

Antonius bezeichnet seine Landsknechtnatur kurz und scharf mit dem Wort: „Du bist nur ganz Soldat, drum sprich nicht mehr;"

und wie stark in dieser Soldatennatur die Grundzüge einer den materiellen Interessen verfallenen Zeit zur Anschauung kommen, davon war schon die Rede. Und doch ist Enobarbus weit entfernt, die Masse seiner Standesgenossen zu vertreten. Mit glänzender Kunst hat es der Dichter verstanden, in dem Charakter dieses Kriegsmannes alle sittliche Tüchtigkeit zur Geltung zu bringen, die noch erreichbar bleibt, wo weder ideale Ueberzeugungen, noch die ungebrochene Macht einer gesunden Ueberlieferung den niedern Trieb in seine Schranken weisen. Die eminent tragische Wirkung beruht hier auf dem Zusammenstoß der unverwüstlichen Herzensgüte des Einzelnen mit dem überwältigenden Beispiel einer gesunkenen Zeit. Es ist die rein persönliche Anhänglichkeit an den selbstgewählten Führer und Schutzherrn, welche hier die sittlich angelegte Natur über die widerstandslos mit dem Strome schwimmende Menge emporhebt, und in des Enobarbus Verzweiflung nach dem Abfall findet diese Soldatentugend, die einzige hier noch mögliche, ihre tragische Apotheose. Auch hier wirkt der Dichter gerade darum so mächtig, weil er vor aller sentimentalen Uebertreibung sich hütet. Es bedarf der äußern Anlässe, und zwar zum Theil ziemlich derber, um das bessere Gefühl in Enobarbus bis zu der Gewalt zu steigern, die selbst diese handfeste Natur aus den Fugen bringt. Es ist die Frage, ob er sich das Leben genommen hätte, wenn des Antonius Großmuth den Unwillen über seine thörichte Verblendung nicht zurückdrängte, oder wenn er die Lage selbst der am besten behandelten Ueberläufer nicht mit scharfem Blicke durchschaute. Dann aber überkommt ihn auch mit voller Gewalt das Gefühl, „daß er der einzige Bösewicht auf Erden." Er hat den letzten Halt verloren, welcher in diesem geistlosen Kampfe um materielle Güter den Unterliegenden vor Verzweiflung bewahrt: das Bewußtsein der Treue gegen die Person, an welche in Ermangelung objectiv-sittlicher Zwecke das moralische Bedürfniß des Gemüths sich klammert*). Und noch glänzender feiert

*) Das vom Dichter mit so viel Liebe und Humor ausgeführte Charakterbild des Domitius ist für die Auffassung des Stückes um so bedeutender, da Shakespeare hier fast ganz frei arbeitete, kaum durch ein paar Andeutungen seiner Quelle geleitet. Plutarch erwähnt den Domitius nur dreimal in seinem „Antonius". Im vierzigsten Capitel lesen wir, daß der Triumvir ihm den Auftrag gab, statt seiner das Heer über einen wenig rühmlichen Vertrag mit den Parthern zu beruhigen. Den Grundgedanken der siebenten Scene des dritten Aktes

diese erste und letzte Tugend der civilisirten Gesellschaft ihren Triumph in der That des Eros, des Freigelassenen, der sich lieber das Leben nimmt, als daß er Hand an die geheiligte Person des Wohlthäters und Herrn legte, und wenn auch dieser selbst es geböte. Shakespeare fand diese Scene mit allen Einzelheiten in seinem Plutarch: es ist also kaum verstattet, hier in der bloßen Beibehaltung der überlieferten Fabel tiefe Intentionen zu suchen. Sonst wäre es bezeichnend genug, daß gerade in dem Verhältnisse des Sklaven zum Herrn sich hier eine Heldentugend entwickelt hat, von der in den Weltüberwindern wenig mehr übrig geblieben ist, als die handwerksmäßige Tapferkeit des abenteuernden Glückssoldaten.

Dies wären denn die Hauptzüge der reichen und bunten, aber vom Geist abgefallenen Welt, in welcher die Hauptpersonen des Drama's ihre Kräfte gegen einander versuchen, im letzten, entscheidenden Ringen um die Erbschaft einer bessern Zeit. In lebenswarmen Gestalten treten sie uns entgegen: Lepidus, der nur durch diese Verhältnisse gehobene und ihnen ebenso wehrlos erliegende Glückspilz; Sextus Pompejus, die unglückliche Figur des zwischen Begehrlichkeit und Anstandsrücksichten schwankenden Abenteurers; Octavian, der Typus des mäßigen, beharrlichen Welt- und Geschäftsmannes, dem für den materiellen Erfolg kein Opfer zu schwer ist; endlich,

---

fand Shakespeare kurz angedeutet in den Worten des sechsundfunfzigsten Capitels: „Antonius, von Domitius und einigen Anderen überredet, befahl der Cleopatra, nach Aegypten zu segeln und dort den Ausgang des Krieges zu erwarten.“ Dann ist von Domitius nur noch in den Worten des dreiundsechszigsten Capitels die Rede: „Wohlwollend betrug sich Antonius auch gegen Domitius, gegen Cleopatra's Willen. Denn als jener, schon vom Fieber ergriffen, in einem kleinen Schnellsegler zum Cäsar entflohen war, so schmerzte es den Antonius tief. Dennoch aber sandte er ihm sein ganzes Gepäck nach, zusammt seinen Freunden und Dienern. Und Domitius, als hätte er seinen Sinn geändert, da seine Treulosigkeit und Verrätherei nicht verborgen blieb, starb auf der Stelle.“ — Alles dieses geschah übrigens nicht, wie im Drama, nach der ersten Schlacht bei Alexandrien, sondern schon vor der Entscheidung bei Actium. Das ganze Auftreten des Domitius in Aegypten und in Italien, sowie alle individuellen Züge dieses Charakters sind Shakespeare's freie Erfindung. Er fand bei Plutarch eben nur jene ganz allgemeine Andeutung über die Abneigung des Domitius gegen das Weiberkommando.

breit und glänzend ausgeführt, im Vordergrunde des Bildes Antonius, das in dem Kultus des Genusses versunkene Genie, und Cleopatra, das Weib in dem Alles sich vereinigt, was Schönheit, Geist, Leidenschaft und feinster Geschmack ohne den Adel des sittlichen Wollens hervorzaubern können.

Machen wir mit ihrer Betrachtung den Anfang. Sie muß uns unmittelbar auf den Standpunkt führen, von dem aus wir diesem Stück dramatisirter Geschichte als einem psychologischen Kunstwerk gerecht werden können.

Man könnte Shakespeare's Frauengestalten, unbeschadet ihrer individuellen Bestimmtheit, ohne Zwang in drei Hauptgruppen sondern, je nachdem sie das sittliche oder das sinnliche, leidenschaftliche, dämonische Element der weiblichen Grundanlage vorwiegend zur Anschauung bringen, oder endlich in einer gleichmäßigen Durchdringung und glücklichen Mischung beider durch die anmuthige Fülle und Bewegung einer durchaus gesunden Existenz uns fesseln. Wie unter den letztern Viola und Porcia (im Kaufmann), unter den erstern Imogen und Isabella, so ragen in der zweiten Gruppe Lady Macbeth und Cleopatra hervor. Sie zeigen das Weib, die eine vom Dämon der Ehrsucht, die andere von dem der Eitelkeit und Genußsucht vollständig beherrscht. In Beiden aber, in der nordischen, majestätisch-starren Walkyre, wie in der südlich-üppigen Sirene arbeitet eine so reiche, gewaltige Natur, daß selbst ihre äußerste Entartung durch die geschlossene, mit sich selbst einige Fülle ihrer Erscheinung für den Widerspruch gegen das Gesetz der normalen Entwickelung poetisch entschädigt. Die Poesie der durch Schönheit und Anmuth geadelten Sinnlichkeit, wie sie dem jugendlichen Dichter in den lyrischen Ergüssen von „Venus und Adonis“ aufdämmerte, sie gewinnt für den durch Arbeit, Genuß und Erfahrung gereiften Mann in den Zügen Cleopatra's plastische Wirklichkeit. Sie tritt ihm in das richtige Verhältniß zu den höhern Lebensgewalten und kommt um so wirksamer zu ästhetischer Geltung, je rücksichtsloser ihre einseitigen Ansprüche der tragischen Nothwendigkeit geopfert werden.

Die Cleopatra Shakespeare's, in Uebereinstimmung mit der des Plutarch, tritt uns als die reife, voll aufgeblühte Schönheit, als die erfahrene Priesterin des üppigen, trunkenen Sinnengenusses entgegen. Wer sie in ihrem Herzenserguß mit Charmion belauschte, da sie in wild aufflammender Leidenschaft des Geliebten gedenkt, der

möchte selbst diese Bezeichnung noch geschmeichelt finden. Wir glauben die passirte, gealterte Kokette zu hören, wenn sie ausruft:

„Gedenke mein,
Ob auch von Phöbus Liebesstichen braun
Und durch die Zeit gerunzelt! Als du hier
Ans Ufer trat'st, breitstirn'ger Cäsar, war ich
Werth eines Königs!"

So spricht auch Philo in der ersten Scene von der „braunen Stirn", auf welcher des Feldherrn Blicke verzaubert ruhen, von der „lüsternen Zigeunerin", die ihn bethört habe. Aber Cleopatra würde jene Geständnisse schwerlich machen, dürfte sie nicht hoffen, daß die Zofen und ihr Spiegel sie Lügen strafen, und Philo ist zu sehr des Unmuthes voll, als daß sein Zeugniß allein hier genügen könnte. Gewiß haben wir uns Cleopatra über die frische Jugend hinaus zu denken. Sie hat ihren Frühling mit Cäsar durchschwärmt und ihre Söhne wachsen heran. Aber es ist sicher nicht die verblühte, sondern die vollreife Schönheit, von welcher der kühl humoristische Enobarbus jene begeisterte, oben erwähnte Schilderung machte. In ihrem Charakter wirken unbändigste Leidenschaftlichkeit, raffinirte Koketterie und ächt griechischer Schönheitssinn zusammen, um dem Reiz der Sinne jene dauernde, stets sich erneuernde Wirkung möglich zu machen. Von ihrer Virtuosität in Benutzung aller Hülfsmittel des Reichthums und der Kunst erhalten wir eine anschauliche Vorstellung in dem ganz treu nach Plutarch gearbeiteten*) Bericht des Enobarbus über die erste Begegnung mit Antonius:

„Die Bark', in der sie saß, ein Feuerthron,
Brannt' auf dem Strom: getriebnes Gold der Spiegel,
Die Purpursegel duftend, daß der Wind

---

*) In seiner Uebersetzung des Plutarch fand Shakespeare hier folgende Schilderung: „Der Spiegel des Schiffes war von Gold, die Segel purpurn, die Ruder von Silber. Und im Rudern bewegten sie sich nach der Musik von Flöten, Hoboen, Cithern, Violen und andern solchen Instrumenten, die in der Barke spielten. Und was ihre eigne Person betrifft, so lag sie unter einem Zelte von Goldstoff, geschmückt, wie die Göttin Venus gewöhnlich gemalt wird. Und dicht neben ihr, zu jeder Seite, schöne, liebliche Knaben, gekleidet wie die Maler den Gott Cupido darstellen, mit kleinen Fächern in den Händen, mit denen sie ihr Luft zufächelten.

Entzückt nachzog. Die Ruder waren Silber,
Die nach der Flöten Ton Tact hielten, daß
Das Wasser, wie sie's trafen, schneller strömte,
Verliebt in ihren Schlag. Doch sie nun selbst —
Zum Bettler wird Bezeichnung: sie lag da
In ihrem Zelt, das ganz aus Gold gewirkt,
Noch farbenstrahlender als jene Venus,
Wo die Natur der Malerei erliegt."

Weniger ausgeführt ist dieser prachtvolle Apparat in den Scenen, welche uns zu Augenzeugen der Vorgänge am ägyptischen Hofe machen. Ein bühnenkundiger Dichter unserer Zeit würde hier dem Decorateur, dem Theater-Schneider und dem Intendanten das Leben sauer gemacht haben. Shakespeare standen diese äußeren Mittel nicht zu Gebote, und darum machte er Cleopatra's Zaubergewalt weniger in der Pracht anschaulich, welche sie umgiebt, als in den dämonischen Schlangenwindungen ihres aus eiskalter Berechnung und leidenschaftlicher Sinnlichkeit zusammengesetzten Gebahrens. Die Theatersitte seiner Zeit erlaubte ihm jene derbe Naturtreue in Schilderung des ägyptischen Hoftones, welche die züchtigen Ohren unseres Publikums verletzen müßte. Aber die Verbannung der Frauen von der Bühne versagte ihm die Liebesscenen, in denen jetzt die Schultern und der Busen der Primadonna oft genug die besten Alliirten des Dichters sind. So muß seine Cleopatra durch die psychologische Feinheit ihres Spieles die Theilnahme gewinnen, welche sie von der erhitzten Sinnlichkeit der Zuschauer nicht hoffen darf. Sie ist ganz Leben und Bewegung. Der unerschöpfliche Reichthum ihrer geistigen Hülfsmittel, der jähe Wechsel ihrer leidenschaftlichen Stimmungen erhält uns in athemloser Spannung und läßt eine kalte Verurtheilung ihrer sittlichen Richtigkeit nicht aufkommen. Den Grundzug ihrer Strategie, das Geheimniß ihrer Erfolge enthüllt sie gegen Charmion in den Worten:

„Sieh', wo er ist, wer mit ihm, was er thut.
(Ich schickte dich nicht ab): Find'st du ihn traurig,
Sag' ihm, ich tanze; ist er munter, meld' ihm,
Ich wurde plötzlich krank."

So würzt sie bei jeder Begegnung mit Antonius durch Widerspruch den Zaubertrank des Genusses. Das Gefühl der Sicherheit, des unentreißbaren Besitzes hält sie änglichst fern von dem Buhlen. Die unaufhörlich sich wiederholenden Krisen des eifersüchtelnden Schmollens,

an denen eine ächte, sittliche Liebe bald genug verbluten würde, sie müssen von dem fieberhaft überreizten Genuß den Ueberdruß fern halten. So erträgt Antonius von der fast überreifen Buhlerin Launen, deren Hälfte hinreichen würde, um den Flitterwochen eines glücklichen Ehepaares ein unliebsames Ende zu bereiten. Er muß es entzückend finden, wenn sie ihn aufzieht mit Fulvia's Zorn und mit seiner Scheu vor „dem unbärtigen Cäsar". Man erspart ihm weder Ohnmachten, noch Schelte und Thränen. In ächter Weibermanier, souverän erhaben über Vernunft und Logik, macht Cleopatra aus allem Entgegengesetzten den gleichen Vorwurf. Fulvia betrauern, das wäre Verrath gegen die Geliebte. Gleichgültigkeit beim Tode der Gattin zeigt jener, was auch sie einst zu erwarten habe. Und so muß dem Verwirrten, Ermüdeten die treffliche Komödie der leidenschaftlich stammelnden Liebeserklärung die Fessel aufs Neue befestigen, da er eben Miene macht, sich zu befreien.

Indem wir hier von einer „Komödie" reden, müssen wir den Ausdruck genau begrenzen, um das vom Dichter bestimmt und klar gezeichnete Bild nicht zu verschieben. Cleopatra spielt allerdings Komödie, insofern ihr Auftreten ein absichtliches und berechnetes ist, dessen bestimmender Affekt der herausgekehrten Form keineswegs immer entspricht. Sie weint oft genug, wenn sie lachen möchte, und weiß auch zu lachen, wenn ihr das Weinen nahe ist. Aber sie ist schlechterdings nicht gefühllos, weder im Allgemeinen, noch in diesem besonderen Falle. Ihre Macht beruht nicht zum geringsten Theile auf einer Verbindung oberflächlichen, aber leicht erregbaren Gefühls, feinen Verstandes und hoher Verstellungskunst, ähnlich der, welche Shakespeare an dem um den todten Cäsar klagenden Antonius uns bewundern ließ. Auch in den Worten der Buhlerin, auf diesem Gebiet der Falschheit, gilt der goldene Spruch, daß wir nicht Herz zu Herzen schaffen, wenn es uns nicht von Herzen geht. Cleopatra hängt wirklich mit dem ganzen unbändigen Triebe eines heißblütigen und verwöhnten Weibes am Besitz des Antonius, und zwar durchaus nicht nur am Besitz seiner Macht und seiner Schätze. Der geniale und der glückliche Held verschwimmen ihrem trunkenen Auge zu einem einzigen Bilde, und mit feinster Menschenkenntniß läßt der Dichter es ungewiß, nicht nur wo die Berechnung des Vortheils der Leidenschaft unter die Arme greift, sondern auch wo die sinnliche Hingebung an den römischen Don Juan mit einem edlern Gefühl für seinen Genius sich ver-

mischt. In der organischen Durchdringung dieser Affekte liegt der Zauber, aber auch die Schwierigkeit dieser merkwürdigen Rolle. Die Darstellerin wird sich sehr hüten müssen, die Königin in ihren leidenschaftlichen Selbstanklagen beim Wort zu nehmen. Sie wird die „lüsterne Zigeunerin“ in der genialen Künstlerin des Genusses nicht unterschlagen dürfen, aber sie wird Sorge tragen, ihr an ästhetischer Berechtigung zuzulegen, was sie an moralischer ihr verweigern muß. Wie Falstaff Kavalier bleibt, auch wo er Frau Hurtig um ihre Tapeten und ihr Silberzeug prellt, so bleibt Cleopatra Königin und fein gebildete Griechin, auch wenn sie gleichzeitig den Antonius um ihre Treue und den Octavian um die Siegesbeute zu bestehlen versucht, und die raffinirten Künste der Buhlerin werden durch das Feuer des leidenschaftlichen Weibes beinahe geadelt. Wer dies der raffinirten Kokette der Eröffnungsscene bestreiten möchte, den wird das erste Auftreten der von Antonius getrennten Königin überzeugen. Wie ist da Alles Leidenschaft, zitternde Aufregung, ächte Natur: die hundertgestaltigen Launen des der gewohnten Reizungen beraubten Gemüthes, das schwärmerische Entzücken bei der Ankunft des ersten Boten, Alles das nur verstärkt durch die sarkastische Erinnerung der Vertrauten an die erste Liebe, an die Passion „der Milchzeit, da der Verstand noch grün!“ Es liegt eine ganze Charakteristik voll Licht und Schatten in den Worten der Königin:

„Du kaltes Herz,
Das noch wie damals fühlt.“

Die Stimmung steigert sich zur höchsten dramatischen Wirkung, als nun der Bote mit der Nachricht von des Antonius Untreue, von seiner Vermählung eintrifft. Mit jäher Ungeduld eilen Wünsche und Furcht der auf den Lippen des Boten zögernden Gewißheit voran. Der Verkünder der willkommenen Nachricht muß es empfinden, daß er das verwöhnte Lieblingskind des Genusses mitten in den glühendsten, üppigsten Phantasieen überrascht. Sie überhäuft ihn abwechselnd mit Versprechungen, mit Verwünschungen und Schlägen, und die ganze Haltlosigkeit ihres innersten Wesens kommt dabei zum vollsten plastischen Ausdruck. Aber im Begriff in die obligatorische Ohnmacht zu fallen, vergißt sie nicht, nach Octavia's Zügen zu forschen, nach ihren Jahren, ihrem Gemüth. Nicht die Farbe ihres Haares soll vergessen werden. Natürlich bedingt der in dieser Frage so plötzlich und elastisch sich aufrichtende Lebensmuth der soeben verlassenen Buhlerin den Abfall

von dem wieder gewonnenen Geliebten, bei der ersten ernstlichen Wendung des Glücks. Antonius gab diesem Weibe mehr, als ein Mann geben darf: seine männliche Ehre. Er darf sich nicht beklagen, wenn man ihn nach seiner Taxe behandelt. Cleopatra's Treulosigkeit wird durch die Erinnerung an die Flucht des „brünstigen Enterich" aus der Entscheidungsschlacht zwar durchaus nicht sittlich gerechtfertigt, aber ästhetisch erträglich gemacht. Sie ist zu naturgemäß, um zu verletzen. Als sie ihm die Waffen zum letzten Kampfe anlegt, ist ihr Entschluß schon gefaßt. Sie weiß zu gut, daß nicht ritterlicher Heldenmuth, sondern besonnener Verstand und materielle Uebermacht hier entscheiden werden. Aber ihr feines, ästhetisches Gefühl huldigt auch dann noch dem bereits aufgegebenen Manne:

„Er zieht hin, wie ein Held! O daß sich Beiden
Der große Streit durch Zweikampf könnt' entscheiden!
Dann, Marc Anton — doch jetzt — gut — fort!"

Während der ganzen Entscheidung ist dann ihre Stimmung höchst glücklich zwischen kaltblütiger Treulosigkeit und verzweifelter Verzagtheit gehalten, ohne daß ihr feines Gefühl für das Schöne und Pathetische selbst hier sich verleugnete. Dem rasenden Wuthausbruch setzt sie ächt weiblich die Taktik des Schweigens entgegen. Die von Plutarch gezeichnete Sterbekomödie kam den Intentionen des Dichters hier trefflich zu statten. Er begnügte sich, sie bis in die kleinsten Einzelheiten zu dramatisiren*). Die Sendung des Diomedes, um dem verzwei-

*) Man vergleiche Plutarch's Erzählung: „Dann floh sie, von seiner Wuth erschreckt, in das Grabmal, welches sie hatte errichten lassen, verschloß die Thüren hinter sich und sperrte die Federn der Schlösser mit großen Bolzen (so übersetzt nämlich North, den Shakespeare benutzte, während im griechischen Text von Fallgattern die Rede ist), und schickte an Antonius, sie wäre todt." — Dann findet Diomedes den bereits in seinem Blute schwimmenden Feldherrn: „Als dieser hörte, daß sie noch lebe, bat er seine Leute ernstlich, seinen Körper dorthin zu bringen, und so wurde er auf ihren Armen bis an den Eingang des Denkmals getragen. Dennoch wollte Cleopatra die Thore nicht öffnen, sondern kam an das obere Fenster und warf Taue und Stricke hinab, an denen man den Antonius emporzog. Und Cleopatra selbst mit zwei Frauen, die sie mit sich ins Grabmal genommen, zog ihn herauf. Diejenigen, welche dabei waren, sagten nachher, sie hätten einen so jammervollen Anblick noch niemals gehabt. Denn sie zogen den armen Antonius herauf, mit Blut beströmt, wie er war, und im Todeskampfe; und indem er seine Hände zu Cleo-

feindeu Feldherrn die Wahrheit zu entdecken, inconsequent wie sie ist, wird keinen Leser befremden, der die Abhängigkeit des leidenschaftlichen Weibes von plötzlichen Gefühlsregungen bis dahin verfolgt hat. So zeigt auch Cleopatra's Aufwallen beim Anblick des blutenden Antonius für einen Augenblick statt der flatterhaften Kokette das Heldenweib, bei dem die poetische Erregbarkeit momentan über das Bedürfniß des Lebens und die Berechnung des Vortheils den Sieg davon trägt. Es ist durchaus nicht Heuchelei, wenn sie ausruft:

„Seht, ihr Frau'n,
Die Krone schmilzt der Erde! O, mein Herr!
O, hingewelkt ist aller Siegeslorbeer,
Gestürzt des Kriegers Banner, Dirn' und Knabe
Steh'n jetzt den Männern gleich: kein Abstand mehr,
Nichts Achtungswerthes bietet mehr sich dar
Unter dem späh'nden Mond!"

Noch einmal kehrt sie dann die kleinliche Schwäche des Weibes heraus, als sie unmittelbar nach dieser ungeheuren Aufregung einen Versuch macht, der Beute des Siegers einen Theil ihrer Kostbarkeiten zu unterschlagen, und den Diener, welcher den Betrug entdeckt, in Gegenwart des Betrogenen züchtigt, in naivster Selbstgewißheit und mit der ganzen Würde der verletzten Gebieterin. Von da an aber erhebt sich ihre mehr zauberisch bestechende als innerlich wirkende Erscheinung bis zu der ganzen Höhe, deren Geist und Anmuth fähig

---

patra emporstreckte, half er sich, so gut er konnte, in die Höhe. — Als sie ihn nun so hereingebracht und auf ein Bett gelegt hatte, zerriß sie ihre Kleider und schlug sich die Brust und zerkratzte ihr Gesicht. Dann trocknete sie das Blut von seinem Gesicht und nannte ihn ihren Herrn, Gemahl und Gebieter, indem sie ihr eignes Unglück vergaß, aus Mitleid mit ihm. Antonius hieß sie ihre Wehklagen enden und forderte Wein, entweder weil ihn dürstete, oder weil er so seinen Tod zu beschleunigen dachte. Als er getrunken hatte, bat er sie ernstlich, sie möchte suchen ihr Leben zu retten, wenn sie es ohne Schmach und Unehre könnte. Besonders möchte sie dem Proculejus vertrauen, mehr als irgend einem Andern aus Cäsar's Umgebung. Und was ihn selbst beträfe, so möchte sie nicht jammern und klagen wegen des kläglichen Glückwechsels am Ende seines Lebens, sondern lieber ihn glücklich schätzen wegen seiner frühern Triumphe und Ehren, bedenkend, daß er im Leben der edelste und größeste Herrscher gewesen und daß er jetzt bezwungen sei, nicht schimpflich, sondern in tapferem Kampf, ein Römer von einem Römer."

sind ohne sittlichen Gehalt. Die Schilderung, welche sie ihren Vertrauten von den Schrecken des Triumphzuges entwirft, athmet in jedem Zuge den Ekel der aristokratischen Natur vor der Unschönheit, mit welcher die harte Nothwendigkeit des Lebens die niedern Volksklassen umgiebt. Sie scheint fast weniger die materiellen Verluste zu fürchten, als die Ausstoßung aus dem Zauberkreise, in welchem bisher auch das Gemeine, welches ihr nahe trat, durch schöne Form geadelt wurde. Es ist, als hörte man Casca, Coriolan oder Richard II. vom Volke reden, wenn sie schaudernd ausruft:

„Handwerkervolk
Mit schmutz'gem Schurzfell, Maß und Hammer, hebt
Uns auf, uns zu besehn. Ihr trüber Hauch,
Widrig von ekler Speis', umwölkt uns dampfend
Und zwingt, zu athmen ihren Dunst."

Das hohe Pathos des Schlusses wird trefflich vorbereitet durch das von Plutarch nur angedeutete*) Gespräch mit dem Bauer, der unter den Feigen die Schlange herbeibringt: eins der schlagendsten Beispiele für die tragische Wirkung einer naturgemäßen und ungezwungenen Verbindung des Komischen mit dem Pathetischen. Bei dem gleichgültigen Humor dieses unbetheiligten Zuschauers inmitten der ungeheuersten Schicksalswechsel überkommt uns eiskalt das Gefühl der beängstigendsten Vereinsamung, die es giebt: ich meine die Einsamkeit des Leidenden in der Gesellschaft. Und die mit dem ganzen Leben Shakespeare'scher Dramatik aus dem Geschichtschreiber in das Gedicht übertragene Todesscene vollendet dann in erwünschtester Weise die ästhetische Lösung der zahlreichen Widersprüche, welche dieses glänzende und ergreifende Bild eines von den Wurzeln des sittlichen Lebensgehaltes gelösten und von dem unzuverlässigen Zauber der Schönheit und des Geschmackes getragenen Charakters durchziehen.

---

*) Den Grundzug des Bauern, sowie der ganzen so wirksamen Scene, fand Shakespeare in Plutarch's kurzer Andeutung:

„Nun, da sie beim Mahle saß, kam ein Landmann und brachte ein Körbchen. Er öffnete das Körbchen und nahm die Blätter heraus, welche die Feigen bedeckten und zeigte ihnen (den Soldaten), daß er Feigen gebracht hätte Sie wunderten sich Alle, so treffliche Feigen zu sehen. Der Landmann aber lachte, als er sie hörte, und bat sie, einige zu nehmen, wenn sie wollten. Sie aber glaubten, daß er die Wahrheit sagte, und sagten ihm, er solle sie nur hineintragen."

Ihr männliches, gleich vollendetes Gegenbild ist Marc Anton. Wir finden den genialen Demagogen, den siegreichen, ritterlichen Feldherrn des vorigen Drama's im vollen Genuß des Sieges wieder. Was sein Auftreten vor der Entscheidung bereits ahnen ließ, das ist, nachdem die Würfel gefallen, zur Gewißheit geworden. Macht und Einfluß waren ihm stets nur Mittel, sorgloses Behagen der Zweck. Jede Anstrengnng, jede Entbehrung, welche dessen Erreichung gekostet hat, fällt nach dem Erfolge als ein schweres Gewicht in die Schale der Neigung gegen die der Vorsicht und der Pflicht. Wenn Octavian sich wundert, wie der Held des Rückzugs von Mutina sich in diesen Wollüstling verwandelt habe, wenn der Kriegsmann, der vor dem Feinde seinen Durst aus den Pfützen löschte und seinen Hunger mit ekeln Abfällen stillte, ihm ein innerer Widerspruch ist gegen den schwelgerischen Triumvir, so vergißt er die Erfahrung, daß Anstrengungen und Entbehrungen nur insofern den Charakter kräftigen, als sie der bereits vorhandenen sittlichen Kraft die gewohnheitsmäßige Herrschaft über den Naturtrieb erleichtern. An sich schärft der Hunger nur den Appetit, und gezwungene Anstrengungen des Arbeitsscheuen gehen dem wahren Hochgenusse der Trägheit voran. So ist denn Nichts natürlicher und gewöhnlicher, als die Genuß-Trunkenheit, in welcher Antonius nach dem Siege sich selbst und die Millionen vergißt, deren Schicksal ihm die Verhältnisse in die Hand geben. Mit dem glühenden Enthusiasmus des Künstlers für sein Ideal opfert er Ehre, Pflicht und Vortheil auf dem Altar der Lust. Die kurze Eröffnungsscene, welche ihn in der Ekstase seines Schwelgerlebens uns vorführt, macht Alles glaublich, was seine Genossen und seine Gegner uns später darüber berichten. Der Antonius, welcher vor unsern Augen die römischen Botschafter mit dithyrambischen Liebesschwärmereien empfing, er ist ganz der Lüstling, den Cleopatra aus der Ruhe und in die Ruhe zu lachen gewohnt war, den sie am Morgen vor neun Uhr auf sein Lager trank, dessen philippisch Schwert sie trug, während sie ihren Mantel ihm umthat und ihren Schleier. Und diese Genußsucht begleitet ihn ohne wesentliche Unterbrechung durch alle Wandlungen seines Schicksals, die das Drama uns vorführt. Wie wenig die erste Trennung von Cleopatra und die Versöhnung mit Octavian zu bedeuten hat, darüber lassen die Ereignisse so wenig Zweifel als seine eigenen Worte. Wohl klingt es gradsinnig und großherzig, wenn er den Vorwürfen Cäsar's entgegnet:

„So viel möglich,
Zeig' ich den Reuigen: doch mein Gradsinn soll
Nicht meine Größe schmälern; meine Macht
Nicht ohne diesen wirken. Wahr ist's, Fulvia
Bekriegt' euch, aus Aegypten mich zu scheuchen,
Wofür ich jetzt, unwissentlich die Ursach',
Soweit Verzeihung bitt', als ich mit Würde
Nachgeben kann."

Aber nur zu bald erweist sich diese Selbstüberwindung und die Hinopferung der unberechtigtsten Neigung an das sittliche Verhältniß zu Octavia, weit mehr als Schwäche und Berechnung des Vortheils, denn als ernstliche und nachhaltige Umkehr.

„Und schloß ich diese Heirath mir zum Frieden,
Im Ost wohnt meine Lust."

So gesteht er sich selbst seine wahre Stimmung, als der von Cleopatra instruirte Wahrsager ihn mit gutem Bedacht an des Octavian's überlegenes Glück gemahnt hat. Sein Versprechen an die junge Gattin, „daß künftig Alles sich der Form fügen solle", empfängt so von vorn herein die richtige Deutung*). Wir dürfen für die ganze Auffassung der Situation nicht gerade die Anschauung des Enobarbus (im Gespräch mit Agrippa) zum Maßstabe nehmen:

A. „Wolken stehn im Auge! —
E. Das wäre schlimm genug, wär' er ein Pferd;
Noch mehr für einen Mann.
A. Wie, Enobarbus?
Antonius, als er den Cäsar sah erschlagen,
Da schluchzt' er bis zum Schrei, und weinte auch
Ueber des Brutus Leiche bei Philippi!"

Es ist aber, wie Agrippa hier sehr passend erinnert, die feinfühlige Erregbarkeit des Sanguinikers, die hier wie dort dem politischen Bedürfniß der Situation ohne weitere Belästigung des Ge-

---

*) Es mag übrigens bemerkt werden, daß der feine Doppelsinn der Schlegel'schen Uebersetzung: „Künftig fügt Alles sich der Form", in dem englischen Texte nicht so hervortritt. Bei Shakespeare sagt Antonius unzweideutig:

I have not kept my square, but that to come
Shall all be done by the rule.

wissens und des Willens so trefflich zu Hülfe kommt. Enobarbus hat für den Moment Unrecht, wenn er höhnisch erwiedert:

„Nun, in dem Jahre hatt' er wohl den Schnupfen!
Was er mit Lust zerstört', netzt' er mit Thränen!
Das glaubt, wenn ich auch weine!"

Aber für den Erfolg kommt die gutmüthige Erregbarkeit des Genußmenschen mit der von dem derben Realisten vermutheten Heuchelei an demselben Ziele zusammen. Wir wundern uns keinen Augenblick über die Kälte der Abschiedsscene, in der wir Antonius und Octavian wieder begegnen, noch über den Rückfall in die nur äußerlich zurückgedrängte Krankheit, der den Feldherrn bei Actium um die Früchte seines Lebens bringt. Eins aber ist der Aufmerksamkeit werth. Wir meinen die feinen Züge, durch welche es dem Dichter gelingt, das Bild des versinkenden Genußmenschen bis zum Ende anziehend zu erhalten. Wohl ist das Goethe'sche Wort treffend und wahr: Es predige hier Alles mit tausend Zungen, daß Genuß und Thatkraft sich ausschließen. Aber der dramatische Charakter des Antonius ist damit nicht erschöpft. Es ist eben so sehr der noble, ritterliche Held im Kampf gegen den Unbestand des Glückes, als das in Trägheit versunkene Genie, welcher unsere Theilnahme bis zum Schlusse beschäftigt. Man wird von diesem Standpunkte aus den bedeutsamen Parallelismus zwischen der Durchführung des Antonius und der Cleopatra nicht übersehen dürfen. Wie dort, in der weiblichen Natur, die vollendete Formschönheit, so machen hier, in dem herabgekommenen Helden die Reste genialer Kraft und natürlichen Edelsinnes den Mangel des sittlichen Halts zwar nicht gut, aber ästhetisch erträglich. Schon in dem Marc Anton des „Julius Cäsar" waren diese Grundzüge sehr nachdrücklich betont. Wir haben mehrfach darauf hingewiesen, wie er seine glänzenden Erfolge beim Volke zu gleichen Theilen seinem feinen Kopfe und seinem warmen Herzen verdankt, und seine berühmten Schlußworte an der Leiche des Brutus gaben ihm für seinen Standpunkt fast ein Recht auf einen Antheil an dem Lobe, das er dem großherzigen Feinde spendet:

„Dies war der beste Mann von ihnen Allen." *)

---

*) Bekanntlich heißt die Stelle:

This was the noblest Roman of them all,

und Schlegel übersetzt:

„Dies war der beste Römer unter allen."

Und auch hier bleiben diese edleren Züge dem aufmerksamen Beobachter keineswegs gänzlich verborgen. Es ist schon keine gemeine Natur, die dem Ueberbringer unliebsamster Nachrichten erwiedert:

„Wer mir die Wahrheit sagt, und spräch' er Tod,
Ich hört' ihn an, als schmeichelt' er" —

und die den furchtsam stockenden Tadel des Untergebenen freimüthig ergänzt:

„Sprich dreist, verfein're nicht des Volkes Zunge,
Nenne Cleopatra, wie Rom sie nennt,
Tadle mit Fulvia's Schmäh'n, schilt meine Fehler
Mit allem Freimuth, wie nur Haß und Wahrheit
Sie zeichnen mag. Nur Unkraut tragen wir,
Wenn uns kein Wind durchschüttelt; und uns schelten,
Heißt nur rein jäten."

Und wenn diese bessern Seiten dieser ebenso nobeln als schwachen Natur vor der Einwirkung des mühelosen Genusses zurücktraten, so giebt ihnen jeder Schlag des hereinbrechenden Unglücks einen Theil ihres alten Glanzes wieder. Antonius wird in dem Maße tapferer, edelmüthiger, großherziger, als die weichenden äußern Stützen seines Daseins ihn auf die eigenen Hülfsmittel anweisen. Diese spät entfaltete Tüchtigkeit kann ihn nicht retten; denn abgesehen von dem materiellen Uebergewicht des Gegners, bringt sie es auch nicht zu der consequenten Thatkraft, welcher der Erfolg gehört und die einmal schlechterdings durch einen klar erkannten, sittlichen Lebenszweck bedingt wird. Antonius hat in seinen glänzendsten Momenten, um mit Enobarbus zu reden, zu viel „von der Taube, die auf den Strauß hackt". Es ist natürlich, daß dieses „Uebertrotzen des Blitzes" die guten Rechner mit seinem Glücke nicht aussöhnt. Auch läßt der jähe Ausbruch der Eifersucht gegen Thyreus, mitten unter dem Aufflammen der letzten Kraft, einen sehr deutlichen Blick in die Zerfahrenheit seines innersten Bewußtseins thun. Antonius, der den Gesandten des Gegners im Zorn über Cleopatra's Untreue peitschen läßt und den Gegner dann auffordert, sich an seinen Geißeln schadlos zu halten — er ist

Hier geht das them verloren, dessen Wiedergabe mir für den Sinn der Stelle noch wesentlicher scheint, als die buchstäbliche Uebertragung des „Roman". Es kann schwerlich die Absicht des Antonius sein, die Römertugend des eben besiegten Feindes auch über die der eigenen Parteigenossen zu erheben.

nicht nur der harte, römische Imperator, sondern auch der alternde, vom Glück verlassene, an sich selbst verzweifelnde Liebhaber: eine nichts weniger als erhebende Erscheinung. Aber darum wirken jene trefflichen Momente doch schön und gewaltig, in denen der sinkende Held sich hoch aufrichtet gegen die niederstürzende Wucht des unentrinnbaren Verhängnisses, in denen die Sonne seiner besten Zeit die edlen und feinen Züge dieser im Grunde doch genialen und vornehmen Natur noch einmal mit ihren schönsten Strahlen vergoldet. Shakespeare bringt es in diesen Schlußscenen zu einzelnen Effekten, welche an die besten Stellen seiner großen Werke erinnern. Schon die seltsame Sage des Plutarch, von den geheimnißvollen Klängen, welche die Soldaten auf den Abzug des Schutzgottes deuten, ist mit glücklichem Takt in Scene gesetzt; ebenso die vom wärmsten Gefühl durchwehte Abschiedsscene zwischen Antonius und seinem Gefolge.*) Die Rüstung zur Schlacht, der Abschied von Cleopatra, hat ganz den Schwung einer ächten Rittergeschichte.

„Er zieht hin, wie ein Held! O, daß sich Beiden
Der große Streit durch Zweikampf könnt' entscheiden!"

so ruft ihm bewundernd das zum Abfall bereits entschlossene Weib nach. Ein noch glänzenderes Licht fällt auf ihn, als er die Nachricht vom Abfall des Enobarbus empfängt. Der Verrath des bewährtesten Freundes ist ihm ein Zeugniß gegen seine eigenen Fehler, nicht gegen das Herz des bis dahin in jeder Prüfung Bewährten, und alle trefflichen Seiten seiner Anlage kommen zur Geltuug. Die verschwenderische Nichtachtung des Besitzes wird hier zu freigebiger Großmuth, die schwachmüthige Gutherzigkeit des Genußmenschen reinigt sich zu verzeihendem Edelsinn. Noch einmal zeigt ihn dann das Gedicht im

---

*) Diese Abschiedsscene ist bis auf die kleinsten Details des Gedankenganges dem Plutarch entnommen. Sie heißt nach North's Uebersetzung:

„Als er nun beim Abendessen saß, befahl er seinen Hausdienern, die ihm bei Tafel aufwarteten, sie sollten die Becher füllen und ihn noch einmal nach Kräften pflegen. Denn, sagte er, ihr wißt nicht, ob ihr das morgen noch einmal thun werdet. Vielleicht seht ihr mich nur als einen Todten wieder. Dennoch, als er bemerkte, daß seine Freunde und Diener in Thränen ausbrachen, als sie ihn so reden hörten, verbesserte er seine Rede und fügte hinzu, er würde sie nicht in die Schlacht führen, wenn er nicht eher glücklich und siegreich zurückzukehren gedächte, als tapfer und ehrenvoll zu sterben." —

vollen Glanze des triumphirenden Helden; noch einmal schwelgt er im Bewußtsein seiner herrlichen Kraft. Dann trifft ihn der härteste Schlag. Das Weib, dem er Ehre und Leben dahin gab, verläßt ihn zum zweiten Mal, in der nun unwiderruflich letzten Entscheidung. Er bricht zusammen, aber um sittlich und gemüthlich zu gewinnen, was er in äußerer Kraftentwickelung verliert, denn die bis in den Tod ausharrende Kraft seiner Neigung läßt fast den unwürdigen Gegenstand vergessen, an den er sie verschwendet. Sein gelassener Muth, der zwischen Schande und Tod keinen Augenblick schwankt, zeigt in dem entarteten Lüstling die Züge des römischen Kriegers noch einmal in ihrer ganzen strengen Größe, und wenn der von seinen Göttern verlassene Liebling des Glücks und der Freude vom Leben dann ohne Bitterkeit scheidet, mit einem stolzen Rückblick auf die Fülle des genossenen Guten, wenn die letzte Klage sich auflöst in einen ruhigen heitern Accord dankbarer Erinnerung, so glauben wir einen Blick in das eigentliche Geheimniß des Zaubers zu thun, welcher die Lieblinge des Glücks leicht durch die irdischen Wechsel geleitet und ihnen unser Mitleid und unsere Verzeihung sichert, auch wenn sie den ersten Anforderungen des Lebens sich mehr als billig entziehen.

Diesen bei allen ihren Mängeln hochpoetischen Hauptgestalten des Drama's treten nun als Folie und als nothwendiger Maßstab für ihre reelle Bedeutung die Alltagsmenschen gegenüber, in mannigfachen Abstufungen, von dem gedankenlosen, nur durch die Welle des Glücks getragenen Emporkömmling bis zu dem siegreichen Imperator, der von den Fehlern seiner Gegner lebt und seine Erfolge wenigstens ebenso sehr der Schwäche seiner Leidenschaften dankt, als der Stärke seines Wollens und seines Verstandes.

Lepidus, denn ihn stellen wir wie billig an das untere Ende der Reihe — Lepidus wird hier einfach so aufgenommen, wie wir im „Julius Cäsar" ihn kennen lernten. Nun erst recht „ist er zum Botenlaufen nur geschickt", um mit Antonius zu reden. Aus instinctartiger Friedensliebe wird er der Vermittler von Fach. Der Neigung seines „ausbündigsten Gemüthes" für Cäsar hält nur sein Entzücken über Marc Anton die Wage. Seine hülflose Stellung unter den Genossen fällt selbst den Dienern auf. „Wie nur Einer den wunden Fleck des Andern berührt, ruft er: Haltet ein! und macht, daß Jeder sich seinen Friedensworten und er sich dem Becher ergiebt." So schildert ihn der Eine und bezeichnet dann kurz und treffend die Sach-

lage: „Das kommt davon heraus, in großer Herren Gesellschaft Kamerad zu sein. Ebenso gern hätte ich ein Schilfrohr, das mir Nichts mehr nützen kann, als eine Hellebarde, die ich nicht regieren könnte.“

Es ist nur in der Ordnung, daß der stärkere Genosse ihm die Waffe von der Schulter nimmt, sobald er selbst ihrer bedarf, und die nur beiläufige Erwähnung dieses Ereignisses ist seiner dramatischen Wichtigkeit ganz angemessen.

Höher schon, aber auch noch in zweiter Linie steht Sextus Pompejus. Shakespeare zeichnet ihn in wenig Strichen deutlich genug als das Opfer einer ziemlich fadenscheinigen Anstandsmoral im Kampf mit einem Gegner, der über seine Zwecke sich klar ist und bei Wahl der Mittel keine schwachmüthigen Scrupel kennt. Gleich beim ersten Vertrage wird er übervortheilt, weil er weder die eigene Macht, noch die Absichten des Gegners zu schätzen versteht, und als dann in des Menas Vorschlag die Versuchung ihm nahe tritt, zeigt er nicht sowohl feste Grundsätze, als die durch unklare Rücksichten am rechtzeitigen Handeln gehinderte Begehrlichkeit kleiner Seelen. Menas hat in seiner Art garnicht Unrecht, wenn er den Herrn verläßt, der den Vortheil der Sünde gern genösse und doch nicht zum Handeln kommt, weil er vor sich selbst und vor der Welt den Biedermann weiter zu spielen gedenkt. Uebrigens ist diese Gestalt, wie die des Lepidus, weit mehr Skizze als ausgeführtes Gemälde. Shakespeare brauchte den Raum, welchen der Plan seines Werkes nach dieser Richtung verfügbar machte, für die Gestalt des Octavianus, die hier aus dem Helldunkel des vorigen Drama's anschaulich hervor tritt.

Daß nicht überlegenes Genie ihn gegen Antonius in Vortheil setzt, war schon im „Julius Cäsar“ deutlich erkennbar. Nicht er hat die Schlacht bei Philippi gewonnen, und auch jetzt noch zweifelt Niemand an des Antonius glänzender Ueberlegenheit auf dem Schlachtfelde. Auch hat Octavian Nichts von dem Zauber des ritterlichen Helden. Er imponirt weder durch Rede, noch durch Gestalt. Aber die praktischen Naturen finden in ihm die klare Erkenntniß des Zieles und den ruhigen, sichern Gang, welche in den Dingen dieser Welt weit häufiger den Ausschlag geben, als schöpferische Kraft und genialer Schwung. Ein hervorstechender Zug in seiner knappen, schlichten, fast bürgerlichen Erscheinung ist Nüchternheit in jeder Beziehung. Er allein hält sich ruhig und fest, als die Genossen ihre Orgien feiern,

als in Lepidus das eine Drittel der Welt zu Boden fällt und das andere in Antonius ins Schwanken geräth. Man erinnert sich unwillkürlich an den kalten, klaren Prinzen Johann aus „Heinrich IV.", den „weißlebrigen" Gentleman, vor dessen verzweifelt zähem und verständigem Wesen Falstaff's Humor sich fröstelnd zurückzieht. Alles Auffallende, Ueberraschende, Verletzende ist solchen Naturen zuwider. Talleyrands „pas trop de zèle" ist ihr bewährter Wahlspruch in allen Dingen. Sie verstehen vor allem die schwere Kunst des Wartens und die damit zusammenhängende des sichern und geräuschlosen Zugreifens im entscheidenden Augenblick. Dieser geduldigen Politik fallen denn nach einander Sextus Pompejus und Lepidus zur Beute, und ihrem größesten Opfer läßt sie mit wahrer Bonhommie die Zeit zur Reife für die unvermeidliche Ernte. Erst die erbarmungslose Speculation auf den Charakter Cleopatra's gestattet einen Blick in den innersten Kern dieser Gesinnung. Schon den ersten großen Sieg verdankt Octavian weit weniger der eignen Kraft als dem haltlosen Wankelmuth des phantastischen Weibes, und in Verfolgung dieses bei weitem mehr Nutzen als Ruhm versprechenden Weges gedenkt er sein Ziel zu erreichen. Die Furcht, die Eitelkeit, der unersättliche Ehrgeiz der Aegypterin sind die Factoren, auf welche seine sichere Rechnung sich gründet.

„Stark sind die Weiber
Im höchsten Glück nicht. Mangel lockt zum Meineid
Selbst der Vestalin Tugend!"

So entzieht er durch schnöde Bestechung die letzte Stütze dem Manne, dem er klug und stolz den Zweikampf weigert. Zum zweiten Mal giebt der ägyptische Verrath ihm den Sieg. Mit seinem gewinnendsten Lächeln, einer wahren Musterleistung diplomatischer Biederkeit, tritt er dann der schönen und berühmten Gefangenen entgegen, die seinen Triumphzug in Rom populär machen soll. Aber dem welterfahrenen Weibe wird es unheimlich zu Muthe bei dieser Gelassenheit. Ihr schimmert Octavian's „stiller kalter Blick" aus den verbindlichen Zügen des Imperators entgegen. Sie weiß die furchtbar ironische Gelassenheit zu deuten, mit welcher man ihren plumpen Betrug (die Unterschlagung der Schätze) ignorirt und entschuldigt. Eine kleine, zornige Aufwallung hätte der Absicht Octavian's hier vielleicht besser gedient, als jener marmorkalte Anstand, den zu besiegen Cleopatra verzweifeln muß. In seiner ganzen Würde legt sich dann dieser An-

standsmantel um das Bild der gesättigten Selbstsucht in den Schlußworten:

„Mit ihrem Marc Anton laßt sie bestatten!
Kein Grab der Erde umschließt nie wieder
Solch' hohes Paar. Der ernste Ausgang rührt
Selbst den, der ihn veranlaßt, und ihr Schicksal
Wirbt so viel Leid für sie, als Ruhm für den,
Der sie gestürzt."

Eine stattliche Leichenpredigt, die dem Appetit beim Todtenschmause und dem geschäftlichen Frohsinn bei der Testamentsvollstreckung weiter nicht schaden wird. Diese kalte, marmorglatte Gestalt wird selbst durch den Strahl rein menschlicher Empfindung nur wenig erwärmt, welchen die Neigung zu der tugendhaften Schwester hie und da auf sie zu werfen scheint. Die beiden entsprechenden Scenen, Cäsar's Abschied von der mit Antonius ziehenden Octavia und die Bewillkommnung der letztern, als sie vor dem Ausbruch des Krieges zurückkehrt, sind zu skizzenhaft gehalten und zu sehr mit Politik versetzt, um den Eindruck des Ganzen wesentlich zu verändern. Zudem gehört Shakespeare's Octavia weit mehr, als die der Geschichte, der Sphäre der kalten, grämlichen Mittelmäßigkeit an, welche die phantastischen Heldengestalten Antonius' und Cleopatra's einengend umgiebt. Schon ihre absichtlich ausgemalte äußere Erscheinung weist sie dahin: Die unscheinbare Gestalt, die niedrige Stirn, das übertrieben runde Gesicht, die tiefe Stimme, das geflissentlich betonte, stille und strenge Wesen lassen mehr auf die nüchterne Anstandsdame schließen, als auf ein Ideal hingebender weiblicher Tugend. So suchen wir in dieser historischen Tragödie, gerade wie in dem nach Entstehungszeit und ethischem Inhalt so verwandten Timon, vergeblich jene lichten, idealen Gestalten, an denen sonst auch in den düstersten Gemälden Shakespeare's das Glaubens- und Liebes-Bedürfniß des Herzens sich aufrichtet. „Antonius und Cleopatra" enthält keinen Brutus, keine Porcia, keine Cordelia. Der Dichter hat eine weit ausgedehnte und bunt durcheinander geschlungene Reihe historischer Vorgänge in treffliche organische Ordnung gebracht, er hat die Physiognomie der Zeit mit gewohntem Scharfblick erkannt und sie in einem Reichthum glücklichster Detailzüge zur Anschauung gebracht. Der Mangel eigentlich dramatischer Action, welcher durch den Entwickelungsgang des maßgebenden Helden bedingt war, ist durch den Reichthum der Charakter-

zeichnung nach Möglichkeit ersetzt worden. Aber diese ganze Zeit mit allen ihren Vertretern bildet ein fortlaufendes, niederschlagendes Gemälde menschlicher Schwäche. Es ist kein Vorwurf für den Dichter, aber auch kein Vorwurf für den Geschmack der Leser und Zuschauer, daß dieses ebenso niederschlagende als belehrende Bild die Beliebtheit nicht gewonnen hat, deren die Shakespeare'schen Darstellungen großer und aufsteigender Geschichtsepochen sich erfreuen.

Sechszehnte Vorlesung.

Coriolan.

Mit Coriolan beschloß Shakespeare seine dramatischen Darstellungen römischen Lebens. Bestimmte Angaben über das Jahr der Abfassung des Stückes sind auch hier nicht vorhanden. Nur der Umstand, daß Antonius sicher früher vollendet wurde, die an manchen Stellen fast überkühne Behandlung der hin und wieder bis zur Dunkelheit gedrungenen Sprache, sowie die herbe Größe in Auffassung menschlicher Dinge, haben die Vermuthung auf die Jahre 1609 oder 1610 gerichtet, — für den Dichter eine Epoche innerer Verstimmung, deren Spuren wir in den Schöpfungen dieser Zeit mehrfach entdecken, ohne daß wir im Stande wären, über ihre Gründe, ihre Stärke und Dauer uns sichern Aufschluß zu schaffen. Der scheinbare Aristokratismus dieses Drama's hat es zu einem Lieblingsstück unserer Romantiker gemacht; auch die englische Kritik stellt es hoch, wenn auch mit Recht dem Julius Cäsar nicht gleich. Die kühne und mannigfach gegliederte Charakteristik, der Reichthum an weitgreifenden Gedanken und die Pracht der Sprache wird stets einen mächtigen Eindruck machen; doch lasse man sich durch den heroischen Grundzug des Hauptcharakters nicht verleiten, hier durchweg specifisch-antike Färbung und Stimmung sehen und nachweisen zu wollen. Shakespeare erfaßt im Coriolan ein großes historisch-sittliches Problem, welches die antike Sage ihm bietet, mit seiner ganzen Menschenkenntniß und seiner ganzen unparteiischen Wahrheitsliebe. Wie im Brutus das vergebliche

Ankämpfen eines aristokratischen Idealisten gegen die politische Unmündigkeits-Erklärung seines gesunkenen Volkes, wie im Antonius den Streit des leichtsinnigen und genußsüchtigen, wenn auch genialen Egoismus mit der kalten und konsequenten Herrschsucht, um den Besitz einer vom Geiste verlassenen Welt, — so schildert er hier die Selbstvernichtung einer aristokratischen Heldennatur, die in Ueberhebung des Gefühls persönlicher Kraft von der einzig sichern Grundlage aristokratischer Würde und Macht sich entfernt: Ich meine von der Unterwerfung des subjectiven Gefühls unter die Standessitte, von der Unterordnung des persönlichen Ehrgeizes unter das vaterländische Interesse. Es wird sich zeigen, daß die natürliche Vorliebe des Poeten für die aristokratische, über das Gemeine und Mittelmäßige hervorragende Kraft hier aristokratischem Frevel und aristokratischer Engherzigkeit ebenso wenig zu Gute kommt, wie in Heinrich VIII. seine protestantische Gesinnung gegen die unschuldig gekränkte katholische Königin Partei nimmt. Aber wenn diese hohe, menschliche Auffassung des Problems den Dichter vor psychologischer Unwahrheit schützte, so war sie doch keineswegs hinreichend, dem Drama die Bedeutung eines historischen zu geben, im Sinne der der englischen Geschichte entnommenen Stücke. Plutarch's Erzählung gab freilich nicht nur alle Hauptpunkte der äußern Handlung, sondern auch eine Reihe höchst wichtiger Momente der psychologischen Entwickelung. Aber einmal bricht sich in ihr selbst eine weit mehr mythische als historische, von innern Widersprüchen wimmelnde Ueberlieferung bereits in dem reflectirenden Bewußtsein des einer ganz andern Welt angehörenden Erzählers. Sodann ist es nicht schwer zu zeigen, daß Shakespeare auch von dieser getrübten Quelle überall geflissentlich abwich, wo sie wirklich rein antike, dem monarchisch-aristokratischen Staatsleben des sechszehnten Jahrhunderts vollkommen fremde Zustände abspiegelt. — Wie wir schon an anderm Orte bemerkten, legen wir natürlich nicht das geringste Gewicht auf die gerade hier massenhaft auftretenden Anachronismen, welche im Dialog mit unterlaufen, ohne die Handlung zu berühren. Es hat für uns mit dem antiken oder modernen Charakter des Drama's Nichts zu schaffen, daß Cominius von römischen Theatern redet, daß Titus Lartius sich auf Cato beruft, daß Menenius Coriolan's Stimme mit einer Glocke, sein „Hum" mit einer Batterie, ihn selbst mit Alexander dem Macedonier vergleicht. Man hat garnicht nöthig, dergleichen Seitensprünge der dichterischen

Phantasie für absichtlichen, ironischen Uebermuth auszugeben, um ihnen jede Bedeutung für die Schätzung des Drama's abzusprechen. Shakespeare verdankte seine antiquarischen Kenntnisse eben nicht systematischen Studien, sondern einer lediglich von sittlichem und poetischem Interesse beherrschten Lectüre. Wo eine Anspielung, ein Vergleich ihm an sich passend schien, hat er sich nie darum gekümmert, ob der Redende in dem oder dem Jahrhundert a. C. wohl die dazu nöthigen Kenntnisse haben konnte. Aber auch die Auffassung der für die Handlung wichtigsten Lebensverhältnisse weicht mehrfach so sichtlich von dem Historiker ab, daß es nicht gerechtfertigt erscheinen würde, diese Aenderungen bei Bestimmung unsers Standpunktes für die historische, sittliche und ästhetische Auffassung des Drama's unbeachtet zu lassen. —

Die Handlung führt uns in die Jugendzeit der römischen Republik zurück, da die kleine lateinische Gemeinde von kriegerischen Ackerbürgern und städtischen Industriellen, durch eine mächtig aufstrebende Aristokratie der monarchischen Leitung eben beraubt, in sich zerrissen und von den Nachbarn gehaßt, gleichzeitig für ihre politische Organisation und für ihr thatsächliches Bestehen kämpfte. Im Gemeindeleben einer kleinen Republik, in deren Senat und Volksversammlung fast lauter persönlich Bekannte sich trafen, in den Kämpfen kleiner Schaaren gegen nahe wohnende Feinde, mit denen man im Frieden und Krieg täglich verkehrte, mußte persönliche Kraft einen Spielraum und eine Bedeutung gewinnen, die ihr in großen künstlich geordneten Staaten nur durch besondere Gunst der Umstände gewährt wird. Standesgeist, Ehrgeiz, jede politische Leidenschaft mußte in den engen aber selbstständigen und urkräftig bewegten Verhältnissen an innerer Kraft und Heftigkeit gewinnen, was sie an Großartigkeit der Ziele und Mannigfaltigkeit der Mittel entbehrte. Es sind nicht kleinstädtische Verhältnisse, in die der Dichter uns einführt, trotz der Kleinheit der Stadt; auch nicht kleinstaatliche, ungeachtet des geringen Umfanges des Landes — denn auf dem Markt dieser kleinen Stadt verhandelt man nicht Prozesse um des Esels Schatten, sondern mit souveräner Gewalt die höchsten Fragen der Gesellschaft. Und dieser kleine Staat wird nicht durch mächtige Nachbarn bevormundet. Er vertritt sein Recht oder seinen Anspruch mit dem Schwerte in rücksichtslosester Selbstständigkeit, und, wenn noch nicht im Bewußtsein der Uebermacht, so doch in vollkommen gerechtfertigtem Vertrauen

auf seine den Nachbarn ebenbürtige Stellung. Nach beiden Seiten hin fallen, gleich nach Eröffnung der Scene, wichtige Entscheidungen. Die bis dahin ganz unmündige Volksmasse der Stadt erlangt gesetzlich anerkannte Vertreter ihres Rechts. Als politische Korporation tritt sie von nun an in geschlossenen Reihen der Aristokratie gegenüber — und unmittelbar darauf stellt der Krieg gegen einen gefährlichen Feind alle Kräfte des Staats auf die Probe. Da erhebt sich der Held des Drama's mit der ganzen Ueberlegenheit heroischer Kraft über die Reihen der aristokratischen Standesgenossen wie über die Menge. Als „Coriolan", geschmückt mit dem Namen der heldenmüthig eroberten Stadt, kehrt Marcius heim; Volk und Adel beugen sich vor seiner Größe und seinem Verdienst, halten die höchsten Ehren für ihn in Bereitschaft. Aber seine starre, überkräftige Natur sträubt sich gegen die Sitte, welche von dem Amtsbewerber eine äußerliche Anerkennung der Volkssouveränetät fordert. Unfähig, den Unterschied zu machen zwischen der gewaltigen Masse und den schwachen Atomen, aus denen sie sich zusammensetzt, verwandelt er die laue Dankbarkeit gegen den siegreichen Krieger gar bald in glühenden Haß gegen den hochmüthigen Unterdrücker. Seine Standesgenossen haben Nichts für ihn, als Bedauern und Klagen. Er erliegt dem Sturm der von Demagogen mißleiteten Menge und wird in die Verbannung geschickt. Da tragen es denn Stolz und Rachsucht über den Patriotismus davon, bis das vermessene Selbstgefühl des Aristokraten, der an der Spitze des feindlichen Heeres seine Vaterstadt mit Zerstörung bedroht, von dem Rückschlage des Naturgesetzes getroffen wird und an derselben Regung sich bricht, die zuerst und zumeist seinen Charakter bestimmt hat. Seine Mutter, in der das Familiengefühl, die Religion des Aristokraten, sich ihm verkörpert, sie versucht zwar umsonst, sein Herz zu wenden: aber sie bricht seinen Willen. Er opfert seinen Feldzugsplan einer instinctartigen Gefühlsregung und erleidet dann schließlich das Schicksal der nicht consequenten Selbstsucht. Sein Tod, unter den Schwertern des neidischen Nebenbuhlers, fügt endlich einen neuen Ton zu dem endlosen Trauergesange, in dem Geschichte und Dichtung das unabänderliche Schicksal der sich überhebenden, von den sittlichen Grundlagen des Lebens vermessen sich lossagenden Kraft uns verkünden.

Dies die Grundzüge der sehr einfachen Fabel, wie der Dichter sie wiedergiebt, allerdings nach Plutarch, aber mit freier und für das

Verständniß des Ganzen sehr lehrreicher Aenderung mehrerer wichtiger Punkte.

Am auffallendsten ist diese freie Behandlung des Stoffes in der Darstellung des Volkes. Dessen Verhältniß zum Staate und zum Adel war dem Dichter durch Plutarch in folgenden Grundzügen gegeben:

„Da Marcius schon durch seinen Ruhm und seine Tapferkeit große Gewalt in der Stadt erlangt hatte, gerieth der Senat, den Reichen beistehend, in Streit mit dem Volke, welches Vieles und Schreckliches durch die Wucherer zu erdulden glaubte. Denn diese beraubten die mäßig Wohlhabenden aller Habe, durch Pfändung und Verkauf. Die ganz Armen aber führten sie ins Gefängniß, während sie doch oftmals mit Narben bedeckt waren und in den Feldzügen für das Vaterland gekämpft hatten. — Den letzten Zug hatten sie gegen die Sabiner unternommen, während die Reichen ihnen versprachen, sich zu mäßigen, und der Senat beschloß, daß Marcus Valerius sich dafür verbürgen sollte. Darauf aber, als sie auch jenen Kampf muthig bestanden und die Feinde besiegt hatten, widerfuhr ihnen von den Wucherern nichts Billiges, noch that der Senat, als erinnere er sich seines Versprechens, sondern er ließ es zu, daß man sie wieder einkerkerte und auspfändete; in der Stadt aber gab es böse Unruhen und Zusammenrottungen. Und den Feinden blieb es nicht verborgen, daß das Volk uneinig war, sondern sie fielen ins Land und verwüsteten es. Und als die Magistrate die junge Mannschaft zu den Waffen riefen, so kam Niemand. — So wurden die Behörden wieder verschiedener Meinung. Und einige glaubten, man müsse den Armen nachgeben und die zu große Strenge des Herkommens mildern. Einige aber widerstrebten, zu denen auch Marcius gehörte, indem er die Geldfrage nicht für die Hauptfrage hielt, sondern den Rath gab, wenn sie klug wären, so möchten sie den Anfang und ersten Versuch des gegen die Gesetze sich erhebenden Pöbels niederschlagen.“

Es wird dann berichtet, wie die unzufriedene Menge nicht etwa zum Aufruhr, sondern zu massenhafter Auswanderung sich entschließt, wie Menenius im Namen des besorgten Senats mit ihnen unterhandelt, durch geschickte Anwendung der auch von Shakespeare aufgenommenen Fabel sie zur Versöhnlichkeit stimmt und gegen Bewilligung von fünf Tribunen, zur Hülfsleistung gegen die Gewalt des Consuls, den Frieden schließt. Dann aber heißt es ausdrücklich: „Sobald nun

die Stadt wieder einig war, so waren die Plebejer gleich in Waffen und boten sich den Behörden gleich zum Kriegsdienste dar." — Es bedarf nur eines unbefangenen Blicks in das Drama, um sich zu überzeugen, daß Shakespeare von dieser Uebergangsperiode, da die arme und abhängige Menge der kleinen Leute zu einer mächtigen politischen Genossenschaft, zu einem wirklichen Bürgerstande sich heranbildete, offenbar sich keine Vorstellung machen konnte. Sein Zeitalter bot ihm keine Analogie, keinen lebendigen Maßstab für den merkwürdigen politischen Instinct dieser beständig murrenden und revoltirenden und dabei doch von zähester Anhänglichkeit an Gesetz und Vaterland erfüllten altrömischen Plebs. Jene Auswanderer des Mons Sacer, die lieber das Vaterland mit dem Rücken ansehen, als daß sie gegen ihre Bedrücker an die rohe Gewalt appelliren, jene nicht wieder erreichten Muster des zähesten passiven Widerstandes, jene kaltblütigen, juristisch-militärischen, bei allem Ungestüm ihrer Forderungen doch durchaus im innersten Herzen conservativen Oppositionsmänner, sie verwandeln sich ihm in den Pöbel einer modernen großen Stadt, in eine jedes politischen Gedankens unfähige Masse von Individuen, nicht von bestimmten Vorstellungen gelenkt, noch von klar erkannten Interessen, sondern von dunkeln Gefühlen, und daher die Beute der niedrigsten Demagogen; bei angeborener Gutmüthigkeit und derber Kraft dennoch grausam und feig, wenn nicht ein überwältigender Einfluß der höhern Stände ihnen die fehlende Seele einhaucht. Der Dichter ignorirte die ausführliche Schilderung des Plutarch, welche zu diesen Vorstellungen nicht sonderlich paßte, und hielt sich lieber an eine andere Erzählung seiner Quelle, deren Ton und Tendenz er mit einigen, der ersten Darstellung entnommenen Thatsachen merkwürdig genug verbindet. Es ist dies der Bericht, welchen Plutarch im zwölften Capitel des Coriolan über einen zweiten Aufstand der Plebs giebt, der nach dem Kriege gegen Corioli ausgebrochen sei, und zwar in folgender Weise:

„Nun, als der Krieg beendet war, begannen die Schmeichler des Volkes wieder zum Aufstand zu reizen, ohne irgend eine neue Veranlassung oder einen gerechten Grund zur Klage. Denn sie gründeten diesen zweiten Aufstand gegen den Adel und die Patrizier auf das Elend und Unglück des Volkes, welches nothwendig eintreten mußte, wegen des früheren Streites zwischen ihm und dem Adel. Denn der größte Theil des urbaren Landes im römischen Gebiet war wüst und

unfruchtbar geworden, aus Mangel an Bestellung. Denn sie hatten keine Mittel, um sich Saatkorn aus andern Ländern zu verschaffen, wegen ihrer Kriege, durch welche die große Noth unter ihnen entstanden war. Da nun die Volksaufwiegler sahen, daß kein Korn auf dem Markte war, und daß, wenn es vorhanden wäre, das Volk die Mittel nicht hätte, es zu kaufen, so verbreiteten sie verleumderische Anklagen gegen die Reichen, als ob diese aus Rachsucht die Theuerung herbeigeführt hätten." Dann erzählt Plutarch weiter, wie der Senat durch Entsendung einer Colonie nach Veliträ und durch einen Krieg gegen die Antiaten das Volk zu beruhigen und zu beschäftigen dachte. „Aber auch hiegegen agitirten die Tribunen; die Colonisten mußten mit Gewalt zum Auszuge genöthigt werden, den Kriegsdienst aber verweigerte das Volk ganz und gar. Da habe sich denn Marcius Coriolanus an die Spitze seiner Clienten und Freiwilligen gestellt, große Kriegsbeute von den Antiaten gemacht und diese seinen Streitern großmüthig überlassen. Der Haß der Menge aber gegen ihn sei dadurch nur noch gesteigert worden." Diese Erzählung lieferte dem modernen Dichter nun die dunkeln Farben zu dem Bilde, welches er seiner Weltanschauung gemäß von dem gegen den Adel sich auflehnenden Volke zu entwerfen geneigt war. Er verwendete sie nicht ausschließlich, aber die einzelnen Lichter, durch welche er ihre Wirkung mildert, gehören nicht specifisch dem Wesen der altrömischen Plebejer an. Sie zeigen eben nur Spuren roher Kraft und instinctiver Gutmüthigkeit, wie sie in dem nicht gebildeten, aber auch noch nicht verbildeten und überbildeten Menschen in jeder Zeit und bei jedem Volke sich finden. Freilich haben die Volksscenen des „Coriolan" dabei an Frische und Leben wahrscheinlich gewonnen, was sie an historischer Treue verloren. Nicht mechanisch aneinander gereiht, sondern in ächt Shakespeare'scher Weise, in der Mischung und Durchdringung, auf der eben der Reiz des wirklichen, concreten Lebens beruht, kommen jene Elementar-Kräfte der Masse überall zu wirksamster Geltung. So wird die wüthende Aufregung der Eröffnungsscene ausdrücklich als eine Wirkung nicht des Uebermuths, sondern der Noth bezeichnet. „Das wissen die Götter! Ich rede so aus Hunger nach Brot, und nicht aus Durst nach Rache", ruft der erste Bürger, nachdem er ingrimmig geschildert, wie der Anblick ihres Elends den Patriziern gleichsam ein Verzeichniß sei, worin sie ihr Wohlleben lesen. Den Coriolan wollen sie erschlagen, als den Feind des Volkes, der zwischen ihnen und

billigem Brot steht, durchaus nicht aus bloßem Haß gegen das hervorragende Verdienst. Wohl haben sie ihm angemerkt, daß er Alles nur gethan hat, um seiner Mutter Freude zu machen und tüchtig stolz zu sein — doch giebt es unter dem ergrimmten Haufen sogar noch Leute, welche einen Unterschied zu machen wissen zwischen bösem Willen und der unüberwindlichen Schroffheit seiner Natur. Der zweite Bürger möchte ihm nicht als Laster anrechnen, was er an seiner Natur nicht ändern kann. Er lobt seine Uneigennützigkeit, und Niemand widerspricht ihm. Nicht Alle halten es für zu gewissenhaft, ihm die reichen Gaben, die er dem Vaterlande dargebracht, dankbar anzurechnen, so bitter sie auch durch seinen Hochmuth gewürzt sind. Als es zur Consul-Wahl geht, schämen sich die Leute, dem Verdienst die Anerkennung zu weigern, obgleich ihnen Coriolan die Dankbarkeit wahrhaftig nicht leicht macht. Sein offenbarer Hohn würde nicht einmal hinreichen, die Masse gegen ihn aufzureizen, wenn die Einflüsterungen der Demagogen nicht das Feuer schürten. Aber bei alledem ist diese im Grunde guter Regungen nicht ganz unfähige Menge doch so weit entfernt von der Ahnung eines politischen Gedankens, wie nur je der grob oder fein gekleidete Pöbel eines an monarchischen Absolutismus gewöhnten Landes es war. Gleich der erste Aufstand ist nichts weiter, als das blinde Umsichschlagen einer durch Bevormundung verdummten Masse, die für jedes Unglück die Vorsehung, in Gestalt der Regierung, verantwortlich macht und den Reichen zu Dache steigt, wenn das Korn nicht gerathen ist. Von vernünftiger Begründung irgend einer Klage, oder gar von einem Plan der Abhülfe ist nirgend die Rede. Der geordnete Auszug auf den heiligen Berg wird in eine Straßenemeute verwandelt; von der bei Plutarch so hervorgehobenen Bedrückung durch die Wucherer, die strengen Schuldgesetze und den unbillig harten Kriegsdienst ist nicht die Rede; man sieht nicht einmal, wie die bewilligten fünf Tribunen dem Kornmangel steuern sollen, wie das rein politische Zugeständniß die hungrigen Leute so enthusiasmiren kann, daß sie „die Mützen schmeißen, als sollten auf des Mondes Horn sie hängen.“ Ganz besonders aber zeigt sich die ächt moderne aristokratische Anschauung des Dichters in dem Nachdruck, mit welchem überall die „Feigheit“ des Volkes betont wird, und zwar gegen das ausdrückliche Zeugniß seines Gewährsmannes. Aus jedem Worte spricht da das übermüthige Kraftbewußtsein des mittelalterlichen, zum Waffenhandwerk erzogenen Adels gegenüber den unorganisirten

und unkriegerischen „losen Leuten". Schon Menenius, der noch am besten von ihnen redet, der ihre Harmlosigkeit und Gutmüthigkeit mehrfach anerkennt, stellt ihnen das Zeugniß aus:

„Denn fehlt im Ueberflusse auch Verstand,
So sind sie doch ausbündig feig."

Und doch sind sie nicht seinen Waffen, sondern seinen guten Worten gewichen. Da Coriolan die „hochadeligen Rebellen" auf die volskischen gefüllten Scheuern anweist, schleichen sie sich muthlos davon. Vor Corioli redet Marcius sie an als „Gänseseelen in menschlicher Gestalt, die vor Sklaven laufen, die Affen schlagen würden — wund rücklings, Nacken roth, Gesichter bleich vor Furcht und Fieberfrost." Ihr Benehmen in der eben eroberten Stadt erinnert an die Heldenthaten des Nym, des Bardolph und ihrer Genossen. „Kissen, bleierne Löffel, Blechstückchen, Wämser, die der Henker selbst verscharrte mit dem Leichnam, stiehlt die Brut noch eh' die Schlacht zu Ende." Hier freilich gewährte Plutarch einen Anhaltepunkt; aber auch wo das ganz entgegengesetzt lautende Zeugniß des Historikers nicht geradezu umgangen werden konnte, ist die Anerkennung des Volkes sichtlich das beiläufige, halb widerwillige Zugeständniß des von der plebejischen Untüchtigkeit doch einmal dogmatisch überzeugten Aristokraten. Es ist wahr, als Marcius sie anredet:

„Ist irgend Einer hier,
Der übeln Ruf mehr fürchtet als den Tod,
Und schön zu sterben wählt, statt schlechten Lebens,
Sein Vaterland mehr als sich selber liebt:
Wer so gesinnt, ob Einer oder Viele,
Der schwing' die Hand, um mir sein Ja zu sagen,
Und folge Marcius!"

Da jauchzen Alle, schwingen die Schwerter und heben ihn auf ihren Armen empor. Und Cominius läßt sich zu der Anerkennung herbei:

„Kommt Gefährten,
Beweist, daß ihr nicht prahlet, und ihr sollt
Uns gleich in Allem sein."

Aber diese Anerkennung gilt den Soldaten, nicht den Bürgern; das der antiken Welt eigenthümliche und gerade hier entscheidende Verhältniß des Bürger-Soldaten bleibt dem Dichter ein fremdartiges; es geht ihm nicht recht auf in dem lebendigen Strom der Lebensan-

schauung, welche das Drama durchzieht. Es ist des Marcius überlegener Geist, es ist der Zauber der Disciplin, der die Bürger hier in Helden umschafft, weit mehr, als die Tüchtigkeit ihrer eigenen Natur, und kaum entlassen, verwandeln sie sich wieder in die wankelmüthige, zaghafte und trotzige, vielköpfige und sinnlose Menge, welcher ihr eigenes Benehmen und das geflissentlich betonte Urtheil des Aristokraten keine demüthigende Beschimpfung erspart. Wenn die Plebejer, von den Tribunen gehetzt, den verbannten Marcius höhnend aus dem Thore verfolgen, um später in ihrer Angst vor dem Rächer sich blind wüthend gegen die bisherigen Führer und Rathgeber zu kehren, so hat man Jack Cade's rasenden Haufen vor sich oder den Pöbel des cäsarischen Rom, nicht aber die Begründer des dauerhaftesten republikanischen Gemeinwesens, welches die Welt gesehen.

Noch schlimmer natürlich kommen die Tribunen weg, die demagogischen Verführer der unwissenden, schwankenden Menge. Sie sind in jedem Zuge die Tonangeber einer in sich verfallenden politischen Gemeinschaft, nicht die Stimmführer eines noch unklaren und ungeübten, aber doch mit sichtlicher Kraft zu bürgerlicher Selbstständigkeit sich emporringenden Volkes. Menenius nennt sie, ihnen ins Gesicht, „ein Paar so verdienstlose, stolze, gewaltsame, hartköpfige Magistratspersonen (alias Narren), als nur irgendwelche in Rom.“ Er verhöhnt ihre Kleinlichkeit, ihre Ungeschicklichkeit und Wichtigthuerei in Geschäften. Aus jedem ihrer Worte sieht er den Esel herausgucken, ihre Bärte hält er für eine passende Füllung zu dem Packsattel eines Esels, sie selbst sind ihm erbärmliche Hirten des Plebejer-Viehes. Er schätzt den einen Marcius höher, als ihre sämmtlichen Vorfahren seit Deukalion, „wenn vielleicht auch einige der besten unter ihnen erbliche Henkersknechte waren!“ Und ihre Thaten sind eher alles Andere, als eine Widerlegung dieser Worte. Zwar ihren Ingrimm gegen Coriolan dürfen wir ihnen als keine Todsünde anrechnen, nachdem wir genugsam erfahren, wie der überstolze Aristokrat über sie denkt. Es ist kein Wunder, daß es ihnen schon recht wäre, wenn der Krieg ihn verschlänge, ihn „der zu stolz ward, so tapfer er ist.“ Und möglicher Weise haben sie nicht einmal so ganz Unrecht, wenn sie seine freiwillige Unterordnung unter Cominius mehr auf Rechnung seines klug überlegenden Ehrgeizes, als seiner Bescheidenheit schreiben. Einen weit düsterern Schatten aber wirft auf ihren Charakter ihre Ansicht von dem Wesen des Volkes, welches sie vertreten.

„Das Volk, für das wir stehn,
Vergißt nach angeborner Bosheit leicht
Auf kleinsten Anlaß diesen neuen Glanz.“

Es ist der erbärmliche Neid der Mittelmäßigkeit gegen die überlegene Kraft, es ist die schmutzige Quelle des schlimmsten Fehlers der Massen, des Neides und Undanks, gegen die der Dichter hier, als gegen den dunkelsten Fleck der nicht im Dienste des Geistes geläuterten Natur, die volle Wucht seiner Beredsamkeit richtet. Ich halte es beiläufig für einen sehr thörichten und sehr schädlichen Aberglauben, in diesem Undank, wie es wohl hie und da noch geschieht, eine Schutzwehr der Freiheit zu sehen. Diese Sorte von Demokraten pflegt eben ihre Cimone und Themistokles zu verbannen, um sich an den ersten besten Kleon wegzuwerfen. Ihr Operationsplan gegen den Helden ist in typischer Wahrheit das instinctmäßige Verfahren der kaltblütigen Gemeinheit gegen die geniale, auf dem feurigen, aber launischen und unbändigen Rosse der Leidenschaft stolz dahinstürmende Kraft. Auf den Ekel des Helden gegen die schamlose Bosheit der Verleumdung bauen sie die Hoffnung ihres Erfolges. Es soll ihnen an der unverschämten Lüge nicht fehlen, die das heiße Blut dieser nobeln Natur in zornigem Aufkochen hinauftreiben wird in das Gebiet des prüfenden und ordnenden Gedankens — und dann bürgt ihnen gerade die Heldenkraft des Gegners für seinen Sturz. Die Scene wäre vollendet und von unvergleichlicher Wirkung, wenn nicht ein Umstand das eben festgestellte Urtheil wiederum kreuzte und auf die ganze Intention des Dichters wenigstens einen Schimmer zweifelhaften Lichtes würfe. Es scheint nämlich fast, als sollen wir glauben, die Tribunen wollen nur aus Bosheit dem Volke einreden, daß Coriolan es stets gehaßt, daß er sie alle zu Eseln umschaffen möchte, sie halten, wie das Kameel im Kriege, das nur sein Futter erhält, um seine Last zu tragen. Sollen das aber wirklich Verleumdungen sein gegen den Mann, welcher vor unsern Augen das hungernde Volk in Stücken hauen wollte, ehe er ihm das geringste Zugeständniß machte? Um so entschiedener und klarer wird dann freilich die Stimmung, als die verrätherischen Schufte bis zum entscheidenden Augenblicke sich dem gehaßten Helden gegenüber in die Maske wohlwollender Ergebenheit hüllen, als sie in boshafter Berechnung den ohnehin schwer Gereizten durch die freche Beschuldigung des „Verraths“ seines Gleichmuthes berauben, als sie ihrer Gesinnung ein treffliches Denkmal setzen in den Worten:

„Geht, seht ihm nach zum Thor hinaus und folgt ihm,
Wie er euch sonst mit bitterm Schmäh'n verfolgte,
Kränkt ihn, wie er's verdient.“

Und von Herzen gönnen wir am Schluß die rächende Wuth des verzweifelnden Volkes, nicht zwar den kühnen Volksführern des alten Rom, wohl aber den modernen, in Tribunen verkleideten Lumpen-Demagogen, welche der Dichter an ihre Stelle gesetzt hat.

Dieser gährenden, kaum erst zu organischen Bildungen sich anschickenden Masse des von schlechten Demagogen mißleiteten Volkes gegenüber zeigt nun der römische Adel sich in Gestalt einer nicht blos rechtlich, sondern auch thatsächlich überlegenen, bevorzugten Kaste, die aber im Begriff steht, von der Höhe des ausschließlichen Privilegiums in die Rechtsgemeinschaft des republikanischen Verfassungslebens hinabzusteigen. Diese Aenderung hat in die Standesvorurtheile hie und da bereits Bresche gelegt, ohne sie jedoch zu zerstören. Aber auch die alte Kraft ist noch in schönen Resten vorhanden, und selbst die sich vorbereitende höhere Entwickelung findet schon hie und da ihre wohlwollenden und bewußten Vertreter.

Die schwankende, an sich selbst irre gewordene Stellung des ganzen Standes zeigt sich von vorn herein in der Nachgiebigkeit gegen die empörten Plebejer, augenscheinlich weit mehr ein Werk der Furcht, als eine Kundgebung politischer Weisheit; später in der Preisgebung des geschätztesten Standesgenossen, und vor Allem in der nicht nur auf den ersten Anblick unnatürlich schwachen und unedeln Haltung dieser Aristokratie Angesichts der furchtbaren, nicht nur die politischen Gegner, sondern den gesammten Staat bedrohenden Katastrophe.

Die vom Dichter benutzte Erzählung wimmelte hier übrigens so von unentwirrbaren Widersprüchen, daß selbst der Genius eines Shakespeare nicht ausreichte, in dieses Chaos von Ereignissen, mit dramatischer, übersichtlicher Einheit auch psychologische Wahrheit zu bringen. Bei Plutarch schont Coriolan sorgfältig die Landgüter der Patrizier, indem er die Aecker der Plebejer verwüstet, und lähmt auf diese Weise die gemeinsame Action der einander ohnehin nicht recht trauenden Stände. So unterwirft er ungehindert die meisten der latinischen Bundesstädte und gewinnt das volle Vertrauen des Volsker, die ihm vor Tullus Aufidius den Vorzug geben. Dann, als er Lavinium belagert, ändert sich plötzlich die Stimmung in Rom. Die

Plebs will den Verbannten zurückrufen, der Senat aber hindert es. Warum? darüber läßt uns der Geschichtschreiber im Dunkeln. Erst als die Feinde dicht vor der Stadt lagern am Cloelischen Graben, bequemt sich auch der Senat zum Unterhandeln. Coriolan, auch entfernt nicht der Wütherich des Drama's, verlangt als Preis des Friedens Rückgabe des den Volskern abgenommenen Landes und die Aufnahme jenes Volkes in die latinische Eidgenossenschaft, zu gleichem Rechtsgenuß mit den Römern. Dazu bewilligt er 30 Tage Bedenkzeit, die er benutzt, um sieben mit den Römern verbündete Städte zu unterwerfen. Die Römer, so wird uns ausdrücklich gesagt, sind muthlos und wie betäubt und thun nicht das Geringste zur Abwehr. Dann, nach Ablauf der Frist, reden sie die bekannte Sprache, deren später das weltherrschende Rom gegen die empörten Bundesgenossen sich zu bedienen pflegte:

„Aus Furcht würden die Römer niemals nachgeben. Wenn Coriolan aber meinte, daß die Volsker eine Gunst erlangen müßten, so werde dies geschehen, sobald jene die Waffen niederlegten!!“

Nun giebt ihnen Coriolan wieder drei Tage Bedenkzeit, um einen gemäßigteren und gerechteren Beschluß zu fassen. Statt dessen schicken die Römer die Gesandtschaft der Priester, wie im Drama. Da Coriolan auf seinen (ganz billigen) Bedingungen beharrt, bleiben sie hartnäckig, jammern dabei beständig über die Grausamkeit des unerbittlichen Siegers und verkriechen sich schließlich sammt ihrem Heldenmuthe und ihrer consequenten Politik unter den Schleier der bittenden Frauen.

Natürlich konnte der Dichter diesen wüsten Haufen sich widersprechender Sagen und rhetorischer Erfindungen für sein Drama nicht brauchen. Er ignorirt, wie billig, die unmotivirte Sinnesänderung des Senats, sowie die Versöhnlichkeit Coriolan's und die unzeitige Consequenz-Parade der um Frieden jammernden Römer. Coriolan wird ihm einfach der unerbittliche, rachedürstende Feind, dem das von Factionen zerrissene Rom wehrlos zu Füßen liegt.

Das wäre nun Alles vollkommen durchsichtig und psychologisch verständlich, wenn nicht das Benehmen des Adels während der Katastrophe Alles überböte, was demokratische Parteilichkeit jemals gegen den engherzigen Egoismus dieses Standes vorgebracht hat, während das durch den Dichter uns vorher vermittelte Bild uns denn doch zu andern Erwartungen zu berechtigen schien. Der Coriolan des Dichters

weiß nichts von jenem Unterschiede, welchen der des Historikers zwischen seinen Freunden und Standesgenossen und seinen plebejischen Feinden sorgfältig macht. „Er kann die Körner nicht lesen aus dem Haufen verdorbener Spreu.“ Die Freunde, welche ihn zaghaft im Stiche ließen, gelten ihm nicht mehr als die Feinde, die ihn vertrieben. Nun sollte man glauben, die gleiche Gefahr müßte in beiden Ständen den gleichen Wunsch der Abwehr erwecken: der hochmüthigste Aristokrat, sofern noch einige Mannheit in ihm übrig, müsse mit dem Volk sich verbinden gegen den Hochverräther, der an der Spitze eines feindlichen Heeres erscheint, nicht um die Privilegien seines Standes zu restauriren, sondern Standesgenossen und Gegner ohne Unterschied seinem Grimme zu opfern. Weit gefehlt! Es ist gegen den entnervenden und entsittlichenden Einfluß des rücksichtslosen Standesegoismus selten eine schärfere, wenn auch vielleicht nicht ganz absichtliche Satire geschrieben worden, als diese Scenen, welche den Zustand des von Coriolan angegriffenen Roms schildern. Das Benehmen des Adels ist wahrlich nicht geeignet, den Verdacht zu widerlegen, den der Tribun Licinius ausspricht:

„Sie sähen
Viel lieber, ob sie selbst auch drunter litten,
Aufrührerhaufen durch die Straßen stürmen,
Als daß der Handwerksmann im Laden singt
Und Alle freudig an die Arbeit gehn.“

Kein Gedanke des Widerstandes scheint ihnen zu kommen, als der Volsker vor den Thoren lagert. Gemeine Schmähungen des Volkes sind Alles, was die Führer und Herren des Staates nun übrig haben. Menenius vor Allen leistet das Mögliche in überlästigem Geschwätz und garnicht heroischem Jubel über die Verlegenheit des Volkes. — Wir sind überhaupt nicht im Stande, dem Charakter dieses senatorischen Spaßmachers (the pleasantest of the senate) so viel Geschmack abzugewinnen, als es unter vielen Beurtheilern und Bewunderern Shakespeare's hergebracht ist. Mit seiner streng aristokratischen Gesinnung, seiner bei jeder Gelegenheit unverhohlen hervorbrechenden Verachtung des Volkes verdankt er seine Popularität hauptsächlich einer negativen Eigenschaft, der wir doch nur sehr mäßige Bewunderung zollen können. Er selbst giebt uns das Geheimniß seiner staatsmännischen Künste zum Besten. Er denkt, was er sagt, und verbraucht seine Bosheit in seinem Athem. Seine Schwäche bildet den

besten Theil seiner Kraft. Es ist seine Offenherzigkeit und seine lustige Weltmannssitte, die seinem adligen Hochmuth den Stachel nimmt. Er ist bekannt als ein Patrizier zwar, aber doch ein lustiger; seine kleinen, liebenswürdigen Fehler nehmen seiner Malice den Stachel. Man legt die Worte eben nicht auf die Goldwage bei einem Manne, der es mehr mit heißem Wein hält, als mit Tiberwasser, der mit dem Hintertheil der Nacht mehr Verkehr hat, als mit der Stirne des Morgens. So füllen seine plebejischen Manieren einen Theil der Kluft aus, welche seine im Grunde sehr aristokratischen Gesinnungen zwischen ihm und dem Volke befestigen. Er weiß nachzugeben, wenn Widerstand keinen Gewinn hoffen läßt, aber nicht dem Recht und dem Wohl des Volkes macht er seine Zugeständnisse, sondern seiner Dummheit und Rohheit und dem augenblicklichen Interesse der Privilegirten. Wie höchst unliebenswürdig und unmännlich sich seine Schadenfreude bei dem feindlichen Angriff äußert, wurde schon eben berührt. Den Volskischen Wachen, dem armen „Hans Schilderhaus“ gegenüber prahlt er beinahe wie Falstaff gegen seine bewundernden Kneipgenossen, und er möge es uns verzeihen, wenn wir nach seinen demüthigen Bitten bei Coriolan die plötzliche Anspielung auf „den Römertod“, den er sich geben wird, kaum für mehr halten, als für eine besser gemeinte als angebrachte rhetorische Wendung. Aber nicht nur dieser Allerwelts-Vermittler, Zweck-Redner und Bonmots-Fabrikant verliert in der Gefahr den Kopf. Auch Cominius kniet vor dem alten Waffenkameraden nieder und ein Titus Lartius findet kein Wort des Rathes und des muthigen Trostes für die sinnverwirrende Bethörung seines Volkes. Und doch hat der Dichter uns ein Recht gegeben, uns von diesen ächt adligen Naturen eines Besseren zu versehen. Ist denn Titus Lartius nicht mehr derselbe Mann, der im Beginne des ersten Volsker-Krieges erklärte, er werde, auf eine Krücke gelehnt, mit der andern schlagen? der im Kampfe den jüngeren Standesgenossen voranging, wie an Tapferkeit und Erfahrung, so in der seltenen Tugend freiwilliger patriotischer Unterordnung unter das höhere Talent und in ächter Gentlemans-Sitte? Hat denn Cominius seine eigenen Leistungen vergessen, erinnert er sich gar nicht mehr der Thaten, welche die bewaffneten Bürger (seine Freunde nannte er sie damals) unter seinen Augen und seiner Führung verrichteten? Haben seine eigenen Worte denn keinen Sinn mehr für ihn, in denen er seinen Coriolan einst pries, „daß Muth die erste Tugend, und zumeist den Eigner

erhebe?" Wahrlich, wer sich entscheiden sollte über den politischen Werth — entweder jener wankelmüthigen, kurzsichtigen Volksmasse, welche den Uebermuth des Helden nicht ertragen mochte, der ihr das Verzeichniß seiner allerdings großen Thaten alle Tage auf den Rücken schrieb, und die nun vor dem zurückgekehrten Feinde den Muth verliert — und zwischen diesem Adel, der aus bloßer Schadenfreude muthlos die Waffen streckt, nicht vor dem Restaurationshelden, sondern vor dem offenen, rücksichtslosen Verräther: er käme schwerlich in Gefahr, durch seinen Ausspruch großes Unrecht zu thun. Und auch dem Dichter treten wir schwerlich zu nahe, wenn wir in diesen, einer verwirrten Sage entnommenen und für die wirksamsten Schluß-Situationen seiner Handlung allerdings nothwendigen Scenen seine wohlbekannte, tiefe, sorgfältige und ungezwungene Motivirung theilweise vermissen.

Um so großartiger, dabei nach allen Seiten tief und fest begründet in dem Boden der Verhältnisse, erhebt sich dann aber die Hauptgestalt des Drama's, Coriolan, und wenn sie allein über den Werth des Stückes entschiede, so würden wir keinen Augenblick anstehen, die begeisterten Urtheile so vieler Shakespeare-Kenner gerade über diese für unser Gefühl härteste und unliebsamste der Shakespeare'schen Historien zu unterschreiben.

In wenigen seiner Helden ist Shakespeare so kühn über die gewöhnlichen Dimensionen menschlicher Kraft und menschlicher Verirrungen hinausgegangen; in wenigen ist er aber auch so sorgfältig und mit so vielem Glück bemüht gewesen, die außergewöhnliche Erscheinung durch die gründlichste Motivirung zu den normalen Verhältnissen des Lebens ins klarste Verhältniß zu setzen, uns mit einem tiefen Einblick in das Gesetz ihres Werdens und Wachsens den Maßstab ihrer Größe und ihrer Schuld zu gewähren. Dabei darf allerdings nicht vergessen werden, daß seine Quelle ihm hier mehr als auf halbem Wege entgegen kam. Plutarch giebt nicht nur eine ausführliche Charakteristik Coriolan's, er verweilt auch bei den bedingenden Ursachen dieser bizarren Erscheinung, er betont ausdrücklich, daß Cajus Marcius nach dem frühen Tode seines Vaters von seiner Mutter allein erzogen wurde, daß diese Frau sein Leben hindurch den mächtigsten Einfluß auf ihn ausübte, daß er bei Allem, was er that, mehr ihre Zustimmung und ihre Ehre im Auge hatte, als alle andern Erfolge. — Der Historiker berührte hier den springenden Punkt für

jede tiefere und gediegene Auffassung des aristokratischen Lebensprincips, und Shakespeare war in vollem Maße der Dichter, der diese bloßgelegte Goldader einer reichen psychologischen Entwickelung mit scharfem Auge zu erkennen und mit der ihm eigenen Gründlichkeit, Kraft und genialen Selbstständigkeit auszubeuten befähigt war.

Es ist nämlich die entscheidende Bedeutung der Familie für alles aristokratische Sein, Fühlen und Denken, um die es sich hier handelt. Sie beruht wesentlich auf der Thatsache, daß das Grundelement aristokratischer Gesinnung eben Nichts anders ist, als die natürliche uns angeborene Selbstliebe, zur Würde und Kraft eines sittlichen Princips gesteigert und gereinigt, indem sie mit der Selbstliebe Anderer zu einem Vertrage gemeinsamer Anerkennung, und eben darum auch gegenseitiger Beschränkung sich durch ein gegebenes Verhältniß verbunden sieht. So entsteht denn die große, künstliche Familie der adligen „Gesellschaft", der Corporation, deren Wirkung auf den Charakter ihrer einzelnen Angehörigen sich zu der der natürlichen Familie etwa verhält, wie die Wirkung der elektrischen Batterie zu der der einfachen Leidener Flasche. Gereinigter, disciplinirter und dadurch verstärkter Egoismus war, mit allem Respect vor den „Gewalten des Herzens" sei es gesagt, doch von jeher der feste Grund, auf dem das Wesen der Familie ruhte, nicht wie romantische Kulturhistoriker und sentimentale Lyriker sie sich ausmalen, sondern wie sie in handgreiflicher Wirklichkeit sich gestaltete, von den Erzvätern bis auf den heutigen Tag. Es sind eben gemischte, auf der starken Grundlage des Instincts ruhende Gefühle, welche das Leben regieren, nicht logische Abstractionen, noch sentimentale Aufregungen. So wollen wir denn auch den Aristokraten nicht schelten, der die Lücken seiner Vaterlandsliebe gelegentlich durch eine gute Dosis Familienstolz bessert, und mit der Natur nicht hadern, die wie ein tüchtiger Maschinenbauer ihre wichtigsten Schrauben und Triebräder nicht aus dem edelsten, zartesten und glänzendsten, sondern aus dem solidesten Material zu fertigen liebt. Shakespeare ist ihr auch in diesem Drama, oder sagen wir lieber in dieser kühnen und großartigen Tragödie aristokratischer Kraft und aristokratischen Uebermuthes treulich gefolgt. Er hat den Schlüssel zu dem Charakter und dem Schicksal des Helden in den seiner Mutter niedergelegt, und er läßt uns in den frühesten Jugend-Eindrücken, in der starken Einwirkung der Familie noch mehr, als in den umfassend und meisterhaft gezeichneten politischen Umgebungen

die ersten Impulse und das bestimmende Grundgesetz dieser bizarren Größe erkennen. Eine gründliche Würdigung Coriolan's muß ihren Weg also nothwendig durch die Betrachtung Volumnia's (und Virgilia's) nehmen.

Voran steht Volumnia, das typische Bild der altrömischen Matrone, Coriolan's angebetete Mutter*). Es ist vor Allem ein glühendes Gefühl mütterlicher Liebe für den einzigen, herrlichen Sohn, welches die hohe Frau unserer Theilnahme nahe rückt. „Tagelange Bitten eines Königs", so rühmt sie sich gegen Virgilia, „hätten einst der jungen Mutter nicht eine Stunde seines Anblickes abgekauft." Sie lebt nur in ihm, dem herrlichen Abbilde und Vermächtniß des früh geschiedenen Gatten. Aber diese Liebe, dieser Sonnenblick aus der ewigen Heimath menschlich-natürlichen und weiblichen Fühlens und Seins, kaum einen flüchtigen Moment hindurch darf sie die strengen, edeln, aber harten und kalten Züge der ächt antiken Frauengestalt verklären. Ihr Marcius ist ihr mehr und weniger, als der Sohn, in dem alle ihre höchsten Vorstellungen von menschlicher Größe und Tüchtigkeit sich verkörpern, der ihr eignes Selbst ihr zeigt, verjüngt und ausgestattet mit Allem, was die Natur sie ahnen und träumen ließ, indem sie es ihren Wünschen versagte. Er ist vor Allem der starke Arm, durch welchen der Wille des Weibes, aber des stolzen, aristokratischen Weibes, eingreift in Rath und That der Männer: er ist die feste Grundlage und der herrliche Schmuck ihrer socialen Existenz noch mehr, als ihres rein menschlichen Fühlens; er ist aber auch das heilige Opfer, dessen Darbringung ihrem Familien- und Standeshochmuth die Weihe der erhabensten Tugend giebt: ein Patriotismus, wie ihn die großen Monarchien der Neuzeit in dieser Intensität, in dieser schroffen, furchtbaren Größe nicht leicht mehr erzeugen.

*) Volumnia's Verhältniß zu Coriolan, ihre entscheidende Bedeutung für die Entwickelung seines Charakters und die Gestaltung seines Schicksals hat Shakespeare ganz treu nach seiner Quelle gezeichnet. „Marcius, der Meinung, er schulde seiner Mutter auch die Liebe zum (früh gestorbenen) Vater, wurde nicht müde, die Volumnia zu erfreuen und zu ehren. Auch nahm er auf ihre Bitte und nach ihrem Willen ein Weib und bewohnte, als er Kinder bekam, mit der Mutter dasselbe Haus." So schildert Plutarch im vierten Kapitel des „Coriolan" die Familienverhältnisse seines Helden, und die entscheidensten Momente der Sage sind wesentlich Ausführungen dieser Grundzüge.

Früh sandte sie das einzige, angebetete Kind in den grausen Krieg, denn nicht besser erschien er ihr, als „ein Gemälde, das an der Wand hängt, wenn Ehrgeiz ihn nicht beseelte.“ Wäre er ihr Gemahl, so würde sie lieber seiner Abwesenheit sich freuen, durch die er Ehre erwirbt, als der Umarmungen seines Bettes. Hätte sie zwölf Söhne, keiner ihr weniger theuer als ihr guter Marcius, sie sähe lieber eilf für ihr Vaterland edel sterben, als einen einzigen in wollüstigem Müßiggange schwelgen. Diese Ruhmes- und Vaterlandsliebe der römischen Matrone ist übrigens weit entfernt, dem romantischen Ideal jener Tugenden zu entsprechen. Ihr hochherziges Ehrgefühl steigert sich jezuweilen zu einer Energie, oder sagen wir lieber Härte des Ausdrucks, die von unserer Vorstellung von weiblicher Liebenswürdigkeit und von weiblicher Würde denn doch etwas starke Zugeständnisse verlangt. Mit der Genugthuung eines ergrimmten Kriegsmannes spricht sie von Wunden und Feindesblut, von Tod und Thränen. Es ist wahrlich, als hörte man den ungestümen Faulconbridge im „König Johann“, wenn sie ihren Marcius preisend ausruft:

„Vor sich trägt er
Gejauchz der Lust, läßt Thränen hinter sich;
Der schwarze Tod liegt ihm im nerv'gen Arm,
Erhebt er ihn, so stürzt der Feinde Schwarm.“

Nun pflegen aber Wittwen-Thränen und Feindesblut auch für die triumphirende Mutter eines siegreichen Helden kein Gegenstand froher Betrachtung zu sein, so lange weibliche Milde und Herzensgüte auch nur einigermaßen gegen den despotisch herrschenden Ehrgeiz das Feld behaupten. Man kann also schon denken, welche Rolle künstliche, abgeleitete Pflichten und Erwägungen hier spielen werden, wo man die Grundtriebe des weiblichen Herzens mit dieser Leichtigkeit ab und zur Ruhe verweist. Die Vaterlandsliebe dieser Dame vor Allem wird den Gegnern ihres Sohnes und ihrer Kaste oft genug ein wunderliches Angesicht zeigen. Von jeher hat sie ihrem Marcius die Plebejer als „lumpige Sklaven“ geschildert, „Geschöpfe nur gemacht, daß sie mit Pfennigen schachern, barhaupt stehen in der Versammlung, gähnen, staunen, schweigen, wenn einer seines Ranges sich erhebt, redend von Fried' und Krieg.“ Ihr Katechismus der Staatskunst erfreut sich für das fünfte Jahrhundert vor Christi Geburt merkwürdig präciser und aufgeklärter Rechtsansichten. Eifrig belehrt sie den zu heftigen und aufrichtigen Sohn:

„Du könntest mehr der Mann sein, der du bist,
Wenn du es wen'ger zeigtest; schwächer wären
Sie deinem Sinn entgegen, hehltest du
Nur etwas mehr, wie du gesinnt, bis ihnen
Die Macht gebrach, um dich zu kreuzen."

Ist es nicht ein trefflich Stück Politik, was sie zum Besten giebt, indem sie erläuternd fortfährt:

„Weil dir jetzt obliegt, zu dem Volk zu reden,
Nicht nach des eignen Sinnes Unterweisung,
Noch in der Art, wie dir dein Herz befiehlt:
Mit Worten nur, die auf der Zunge wachsen,
Bastard-Geburten, Lauten nur und Sylben,
Die nicht des Herzens Wahrheit sind verpflichtet. —
Ich wollte meine Art und Weise bergen,
Wenn Freund und Glück es in Gefahr verlangten,
Und blieb in Ehr'."

Wir sahen oft, wie unerbittlich Shakespeare den Fehlern, den Lächerlichkeiten und Lastern der Menge den Spiegel vorhält. Hier zeigt sich denn doch recht deutlich, daß sein Zauberglas auch für die Bilder anderer menschlicher Thorheit und Schlechtigkeit Platz hat, als für jene, die wir in Verbindung mit übelriechendem Athem und schwieligen Fäusten zu denken gewohnt sind. Wir beneiden keinen Menschen und keinen Stand um diese Art von robuster, wasserdichter „Ehre", die sich mit Volumnia's hoher Politik vertrüge. Es wird ganz besonderer Umstände bedürfen, um unter der harten Kruste, welche Vorurtheile, Ehrgeiz, später noch dazu gerechte Erbitterung, um das gewaltige Herz dieses Weibes gezogen haben, das ächte Gold ihres Charakters dennoch zur Anschauung zu bringen. Aber diese Umstände fand der Dichter bei seinem Erzähler vor, fast schon zum Gebrauch geordnet, und mit gewohnter Meisterschaft bemächtigte er sich ihrer und fügte sie als lebendiges Glied in den Organismus seines Drama's. Die stolze, noch so eben von Racheburst glühende, von ihrem Volk tödtlich beleidigte Matrone, als Fürsprecherin eben dieses, von ihr so gehaßten als verachteten Volkes bei dem zu siegreicher Vergeltung bereit stehenden, schwer beleidigten Heldensohn, die Mutter, welche nicht nur ihre Liebe, nein, auch ihren Zorn (was noch mehr sagt) dem unverjährbaren und über alle menschliche Leidenschaft erhabenen Recht des Vaterlandes zum Opfer bringt: sie ist durch und durch eine ächt an-

tike Erscheinung, eine Kombination menschlichen Empfindens und Denkens, die auch ein Shakespeare ohne das beredte Zeugniß der Ueberlieferung schwerlich gewagt hätte. Die ganze Scene schließt sich genauer, als alle andern Theile des Drama's an die Worte Plutarch's, freilich mit einer Wärme und klaren Gegenständlichkeit der Auffassung, die auch die Nachahmung zum selbständigen Kunstwerk erhebt. Das ethische Hauptmoment des ganzen Drama's, das waltende Grundgesetz, vor dem auch die stolzeste und unbändigste Leidenschaft biegen oder brechen muß, es drängt sich in Volumnia's Worten zusammen:

„Großer Sohn, du weißt,
Des Krieges Glück ist ungewiß; gewiß
Ist dieß: daß, wenn du Rom besiegst, der Lohn,
Den du dir erntest, solch ein Name bleibt,
Dem, wie er nur genannt wird, Flüche folgen.
Dann schreibt die Chronik einst: Der Mann war edel,
Doch seine letzte That löscht Alles aus,
Zerstört' sein Vaterland; drum bleibt sein Name
Ein Abscheu künft'gen Zeiten!" —

Von dieser Frau nun wird Coriolan erzogen, erzogen wie eben nur eine einsam dastehende Mutter ihr einziges Kind erzieht, mit der ganzen ausschließlichen Hingabe, die nun einmal der einzige Weg ist und bleibt, auf welchem der geistige Inhalt eines Menschenlebens sich in die Seele des Andern ergießt, bis zur völligen Einheit des Empfindens und Denkens. Schon Plutarch bezeichnet diesen Einfluß ausdrücklich als maßgebend für den Charakter des Helden — als maßgebend, aber auch als gefährlich:

„Cajus Marcius", sagt er, „über den dieses geschrieben ist, von seiner verwittweten Mutter erzogen, des Vaters beraubt, zeigte, daß der Verlust des Vaters, der zwar sonst ein Unglück ist, gleichwohl die Ausbildung zu einem tüchtigen, über die Menge hervorragenden Manne nicht hindert. Er war aber auch ein Zeugniß für die, welche glauben, daß die Natur, wenn sie bei tüchtiger Grundanlage der Erziehung entbehrt, mit dem Guten zugleich vieles Schlechte erzeuge, wie ein fruchtbarer Boden, dem es an Bearbeitung fehlt. Denn die Kraft und Stärke seines Geistes erzeugte großen und thatkräftigen Eifer für rühmliches Handeln. Indem er aber wiederum sich maßlosem Zorn und unversöhnlicher Feindschaft hingab, machte sie ihn schroff und widerwärtig im Umgang. Und indem man seine Selbst-

beherrschung in Lust und Schmerz und seine Uneigennützigkeit bewunderte, und sie Enthaltsamkeit, Gerechtigkeit und Männlichkeit nannte, so zürnte man wiederum seinem gehässigen, lieblosen und vornehmen Wesen im Umgange mit den Bürgern."

Die Worte dieses einfachen Berichtes sind denn dem Dichter eben so viel Samenkörner geworden, aus denen er die Lebenstriebe dieses mächtigen Manneścharakters in frischester Ursprünglichkeit emporwachsen ließ. Die fortwirkende Macht jener ersten Jugend-Eindrücke, von denen der Historiker in so bedenklich-betonter Weise berichtet, sie tritt uns in Allem was Coriolan ist, thut und leidet, als wesentlich bestimmend entgegen. Gleich bei der ersten Erwähnung seines Namens ist es das Urtheil des Bürgers:

„Ich sage Euch, was er rühmlich gethan hat, that er nur deshalb (nämlich aus Stolz). Wenn auch gewissenhafte Menschen so billig sind, zu sagen, es war für sein Vaterland, so that er's doch nur, um seiner Mutter Freude zu machen und tüchtig stolz zu sein."

Und so ist's. Mit dem Eichenkranz heimgekehrt aus siegreichem Kampf, bringt er der Mutter knieend die Huldigung seines Triumphes; an sie wenden sich seine Freunde, wenn sie verzweifeln, seinen Starrsinn zu beugen. Ihrer Autorität, nicht ihren wenig erbaulichen Gründen opfert er seinen Zorn gegen Volk und Tribunen, als er dem zur Milde mahnenden Menenius mit drastischer Selbstironie entgegnet:

„Gut, milde sei's denn, milde!" —

Dieselbe instinctartig wirkende Autorität, und keinesweges freie Ueberzeugung, wie wir späterhin sehen werden, zwingt ihm endlich die verhängnißvolle Wendung ab, im vollen Lauf des Erfolges. Es ist ein besonders feiner und bedeutungsvoller Zug, daß bei allen diesen Gelegenheiten der Einfluß der Gattin hinter den der Mutter sichtlich zurücktritt. Shakespeare hat Plutarch's Bemerkung nicht ausdrücklich aufgenommen: „daß nämlich C. Marcius auf Bitte der Mutter und nach ihrem Wunsche sein Weib gewählt," aber in jedem Zuge Virgilia's zeigt es sich, daß er ihn gleichwohl im Auge hatte. Wenn irgend ein Weib, so mußte dieses „liebliche Schweigen" befähigt sein, den bedenklichen Platz neben der Wort-führenden Schwiegermutter und deren stolzem und heftigem, von Jugend auf nur vor dem Willen der einen Frau sich beugenden Sohne in Ehren und Frieden zu behaupten. Ein weniger hingebendes, stilles, bescheidenes Wesen mußte

hier in Conflicte gerathen, die häufiger der Komödie angehören, als der Tragödie — ein weniger edles und festes mußte von der Charaktergröße und der heißblütigen Willenskraft ihrer Umgebungen erdrückt werden. Daß aber Virgilia bei aller ihrer Sanftmuth und lieblichen Milde gar wohl im Stande ist, in ihrer engen und bescheiden umgränzten Sphäre einen Willen zu haben, dafür führt ihr erstes Auftreten zwischen den andern Frauen den klaren Beweis. Sie mag das Haus nicht verlassen, so lange der geliebte Gemahl nicht daheim ist. So fest als sanft widersteht sie dem Zureden der Freundin, wie dem der Schwiegermutter. Und dabei ist es lediglich das feine Gefühl eines ächt weiblichen Herzens was sie zurückhält, auch entfernt nicht der leidige Anstand. Was sich schickt und was erlaubt ist, wissen Volumnia und Valeria so gut als sie. Aber das sich selbst genügende Glück eines, ganz in seiner Liebe aufgehenden Herzens verstehen sie doch nur halb. Dafür hat freilich Virgilia auch nur ein halbes Verständniß für den heißen, fast unweiblichen Ruhmesdrang der aristokratischen Matrone. Sie denkt während des Krieges mehr an die Gefahren der Schlacht, als an die Ehren des Triumphes. Die allerdings etwas dragonermäßigen Helden-Phantasien Volumnia's machen ihr Angst. Nicht mit Entzücken denkt sie an blutige Stürme und grimmige Feinde. Nicht in ihren Augen ziert Blut den Mann schöner, als Gold-Trophäen. Coriolan müßte nicht der ächte, gewaltige Aristokrat sein, der keine andere Schranke des egoistischen Selbstgefühls respectirt, als die Gesetze des Blutes und der Ehre, wenn alle Liebe und Hingebung dieses Weibes ihn jemals mit den Grundsätzen seiner Erziehung und den Ueberlieferungen seiner Familie in Widerspruch brächte.

Dabei darf und soll denn nun garnicht geleugnet werden, daß diese Grundsätze und Ueberlieferungen nicht nur ihre glänzende Außenseite, sondern auch ihre sehr respectable innere Würde haben. Sie erheben vor Allem die heroische Vaterlandsliebe, wenn nicht zur eigentlichen Basis, so doch gewiß zu einer der stärksten Triebfedern des Charakters. In einem jungen, stets von Feinden bedrohten Staate, in einem Sprößling einer kriegsgeübten Familie wird jene Anhänglichkeit an das gemeine Wesen natürlich vor Allem in kriegerischem Muthe sich zeigen — und dieser strahlt denn auch als glänzendste Farbe in dem so reichen, als großartigen Bilde. Durch außergewöhnliche Körperkraft unterstützt, (nach Plutarch pflegten sich seine Gegner

mit ihr zu entschuldigen, wenn Coriolan sie an Muth übertraf), steigert er sich bis zu äußerster, tollkühner Verwegenheit, wo Gefahr, Ehre und Siegeshoffnung ihn reizt. Es geht über Percy, des Heißsporns, schwindelnden Ehrgeiz hinaus, wenn Coriolan, von siegreichem Kampfe beinahe erschöpft, seine Wunden dem noch frischen Feinde verheimlicht und mit dem eignen Blute, als wäre es Feindesblut, prahlt, um den Gegner zu reizen. Aber diese Tapferkeit empfängt ihre Weihe und wahre Bedeutung durch das Talent des Feldherrn und den politischen Scharfblick des Staatsmannes, (Coriolan sieht die Gefahr des Volsker-Krieges voraus, als Alles sich sicher wähnt), so wie vor Allem durch die Gediegenheit seines Kraftbewußtseins, die in seiner stolzen Bescheidenheit, seinem Widerwillen gegen alle äußere Zeichen der Anerkennung sich ausspricht.

„Ruhm und Ehre, von jungen Männern erlangt", sagt Plutarch, „löscht, wie es scheint, den Ehrgeiz leichterer Naturen, und stillt ihren Durst. Starke und feste Gemüther aber reizt die Ehre nur an, wie der Lufthauch die Flamme. Denn nicht, als hätten sie ihren Lohn empfangen, sondern als hätten sie ein Pfand gegeben, schämen sie sich, den Ruhm zu hinterlassen, und ihn nicht durch ihre Werke zu übertreffen."

In diesem Sinne mag Marcius nicht einmal von der eigenen Mutter sich loben hören, so wenig, wie von dem Feldherrn vor der Fronte des durch ihn siegreichen Heeres. Als er während des Cominius Lobrede den Senat verläßt, bezeichnet Menenius seinen Sinn in den treffenden Worten:

„Wie könnt' er eurer scheck'gen Brut wohl schmeicheln,
Wo Einer gut im Tausend? Wenn ihr seht,
Er wagt eh' alle Glieder für den Ruhm,
Als eins von seinen Ohren, ihn zu hören?"

Und an einer andern Stelle:

„Sein Sinn ist viel zu edel für die Welt.
Er kann Neptun nicht um den Dreizack schmeicheln.
Nicht Zeus um seinen Donner. Mund und Herz ist Eins;
Was seine Brust nur schafft, kommt auf die Zunge,
Und ist er zornig, so vergißt er gleich,
Daß man den Tod je nannte."

Freilich liegt schon in diesen Worten für den aufmerksamen Beobachter die Andeutung des Schattens dicht neben dem Lichte. Diese

Gleichgültigkeit, ja Abneigung gegen Lob und Ehrenbezeugung beruht nicht sowohl auf einer mäßigen Vorstellung von dem eignen Werth, als auf einer sehr hohen von dem eignen Beruf uud der nach der Kraft zu bemessenden Verpflichtung. Coriolan ist nur bescheiden, wenn sein Blick auf seinem Ideal männlicher Tüchtigkeit ruht, ein Blick auf seine Umgebungen dagegen weckt in ihm, wie wir bald sehen werden, alle Dämonen des Hochmuths. Es ist wahr, seine Uneigennützigkeit wetteifert mit seiner Tapferkeit. Sie bewährt sich glänzend, als er das angebotene Zehntel der Beute ausschlägt und mit dem Antheil des einfachen Soldaten vorlieb nimmt. Er ist hierin so recht das Gegentheil der mittelmäßigen Durchschnitts-Aristokraten, deren zäher Eigennutz den Gegnern der Aristokratie gemeinhin ein ebenso günstiges Stichblatt bietet, als denen des Volkes der sinnlose Wankelmuth und die unvernünftige Gier der Massen. Und daß dieser hochragenden, stolzen Heldennatur die sanften, menschlichen Gefühle nicht fremd sind, dafür zeugt neben dem Verhältniß zur Mutter und zur Gattin der schöne Zug seiner Dankbarkeit. Mitten im Siegesjubel der gewonnenen Schlacht gedenkt er des Gastfreundes, der ihn in Corioli einst freundlich aufnahm. Die Befreiung des Gefangenen ist der einzige Lohn, den er als besondere Auszeichnung von dem Feldherrn erbittet.

So hätten wir hier die Farben zu einem Ideal-Bilde des antiken Helden beisammen, ein wetteiferndes Seitenstück zu dem Urbilde modern germanischer Tüchtigkeit, das Shakespeare in Heinrich V. aufstellte — ginge nicht Hand in Hand mit jener Kraft und kernigen Gediegenheit seines Wesens ein krankhaft überreiztes Selbstgefühl, das wenig erfreuliche Resultat einer ganz auf Weckung des exaltirtesten Ehrtriebes berechneten, weiblichen Erziehung. Sein ursprünglichster Zug, die in rücksichtslosem Erfolgdurst auf das Ziel losstürmende Kraft, edel in der Grundanlage, aber jedes leidenschaftlichen Ausbruchs fähig, wenn sie gekreuzt wird, er bildet sich trefflich ab in der Erscheinung seines Sohnes. Der kleine Marcius, hören wir ausdrücklich, ist ganz der Vater. Schon hört er lieber die Trommel, als den Schulmeister. Wie er den Schmetterling fängt, ihn fliegen läßt, ihn dann, nachdem er bei der Verfolgung gefallen, wüthend zerfetzt, ist er das treue Symbol jener Mischung von Thatendurst, Großmuth und sinnloser Heftigkeit, welche den Helden von Corioli auf den Gipfel der Größe erhebt und ihn dann seinem Schicksal unwiderstehlich entgegentreibt.

Solche Eigenschaften sind in jeder Zeit und in jedem Volke eine gefährliche Mitgabe — ganz besonders aber in einer jungen, von den Kämpfen aristokratischer Familienkreise gegen das Gleichberechtigungsstreben des Volkes zerrissenen Republik: und ein tief einschneidender, unüberwindlicher Widerwille gegen das niedere Volk bringt sie bald genug zu verhängnißvoller Wirkung. Dieser Widerwille ist augenscheinlich älter, als irgend eine politische Ansicht oder Ueberzeugung; er hängt mit den ersten, sinnlichen Jugend-Eindrücken zusammen und war sicher in dem von Shakespeare in ächt englischer Weise geschilderten Abscheu vor dem stinkenden Athem, den schmierigen Händen, den ungereinigten Zähnen, dem ganzen unfashionablen Aeußern der Menge schon begründet, als sich in dem heranwachsenden, adligen Krieger und Staatsmann die Theorie von der plebejischen Gemeinheit und Nichtsnutzigkeit, der politischen und socialen Bevormundung des Volks heranbildete. Dem vor uns handelnden Helden des Drama's ist diese Ueberzeugung bereits zur andern Natur geworden, sie macht sich bei jeder Gelegenheit Luft, heroisch, humoristisch oder schlechtweg brutal, je nach Veranlassung und Stimmung. Wir können es aller Tendenz-Aesthetik zum Trotz wirklich nur als junkerhafteste Brutalität bezeichnen, wenn Coriolan die um Brod schreienden Bürger als „rebellische Schurken, als Hunde" begrüßt, denen ein gutes Wort geben, schmeicheln hieße jenseit des Abscheu's, wenn er nach einer Fluth von Schmähungen gegen ihre Feigheit, ihre Gemeinheit, ihre Gier sein Votum abgiebt:

„Wenn sich der Adel doch der Mild' entschlüge,
Daß ich mein Schwert ziehn dürft'. Ich häufte Berge
Von Leichen der zerhau'nen Sklaven, höher,
Als meine Lanze reicht!"

Eine Schmeichelei gegen aristokratische Manieren und Gesinnung wäre in dieser Scene kaum zu entdecken, man müßte die romantische Extase denn so weit treiben, um Shakespeare selbst im Ernst für einen Geistesverwandten junkerhafter Städte-Verwüster und Prügel-Virtuosen zu halten. Wenn Menenius dem Volke hier Ueberfluß von Mangel an Verstand und ausbündige Feigheit vorwirft, so wird man in dem Auftreten Coriolan's wenigstens über Mangel an frechem, herzlosem Hochmuth und über Ueberfluß an Besonnenheit und Humanität nicht klagen dürfen. Natürlicher schon und weniger verletzend, wenn auch von Liebenswürdigkeit immer noch weit entfernt,

ist der Paroxysmus der adligen Ueberzeugungen in den Aufregungen des Kampfes, da Coriolan die vor Corioli zurückweichenden Römer in seiner Art zum Gefechte ermuthigt:

„Die ganze Pest des Südens fall' auf euch!
Schandflecke Roms ihr! — Schwär' und Beule mag
Vergiften euch, daß ihr ein Abscheu seid,
Eh' man euch sieht, und ihr einander ansteckt
Meilenweit gegen den Wind!"

Die rücksichtslose Einsetzung des eigenen Lebens für die Ehre der vaterländischen Fahne nimmt hier der Entrüstung über die weniger willensstarken Genossen, resp. Untergebenen den größten Theil der herzerkältenden Bitterkeit. Wir glauben weniger den erbitterten Feind des eignen Volkes zu hören, als den um den fast schon berührten Siegespreis betrogenen Helden. Die Stelle muthet uns fast an, wie eine Shakespeare'sch-antike Paraphrase des Wortes, welches Friedrich seinen vor Torgau weichenden Bataillonen zurief: „Ihr Kerle, wollt ihr denn ewig leben?" Und am Ende treten wir mit unserm ganzen Gefühl auf die Seite des einen, ganzen, fest in sich geschlossenen Mannes gegen das vielköpfige Ungeheuer, Volk genannt, wenn wir den großartig uneigennützigen, von ruhmvollen Narben bedeckten Helden genöthigt sehen, den souveränen Pöbel um die Belohnung seiner Verdienste zu bitten! Die mit Recht hoch berühmte Scene der Consulats-Bewerbung ist in jedem Zuge das typische, unerreichte Gemälde eines ächten, demokratischen Urwählerspectakels — nur freilich, daß dabei zu allen Zeiten die Antonius' und die Cleon' häufiger waren, als die Aristides' und Coriolane. Welchem leidlich anständigen Menschen, der je verurtheilt war, bei den Kunstleistungen unserer Demagogen in Glacéhandschuhen den Zuschauer abzugeben, welchem von dem schönen Aberglauben an das Recht des Verdienstes noch nicht ganz geheilten Manne spräche hier Coriolan nicht zum Herzen in der Bemerkung:

„Ich bitte euch nun, wenn sich's zum Ton eurer Stimmen paßt, daß ich Consul werde. Ich habe hier den üblichen Rock an!"

Und vollends in der trefflichen Motivirung seines Antrages:

„Freund, ich will meinem geschworenen Bruder, dem Volk, schmeicheln, um eine bessere Meinung von ihm zu ernten; es ist ja eine Eigenschaft, die sie hoch schätzen. Und da der Weisheit ihrer Wahl mein Hut lieber ist, als ihr Herz, so will ich mich auf die ein-

schmeichelnde Verbeugung üben und mich mit ihnen abfinden auf ganz nachäffende Art. Das heißt, Freund, ich will die Bezauberungskünste irgend eines Volksfreundes nachäffen und den Verlangenden höchst freigebig mittheilen. Deshalb bitt' ich euch: laßt mich Consul werden!"

Nur freilich, daß die Zustimmung, welche das stolze Rechts- und Verdienst-Bewußtsein des unerschütterlich auf sich selbst ruhenden Mannes uns abnöthigt, sofort durch einen sehr bedenklichen Vorwurf gegen den aristokratischen Politiker gekreuzt wird. Mit einer Gesinnung wie Coriolan's spielt der Amtsbewerber eine gleich tragische Rolle, auf dem Markt, im Wahllocal und im Vorzimmer des Ministers. Der Pöbel, in der Blouse wie im Frack, erträgt jeden Stolz eher, als den des Verdienstes, weil eben kein anderer das Bewußtsein der eigenen Mittelmäßigkeit so empfindlich verwundet. Und indem Coriolan die Laufbahn des Staatsmannes betritt, ohne der dort geltenden Grundbedingung des Erfolges sich zu fügen, verletzt er in für ihn verhängnißvoller Weise das Grundprincip seines eigenen Standes und verfällt der unerbittlichen Logik der Geschichte. Er spricht sein eigenes Urtheil und berührt den innersten Lebensnerv dieses ächt staatsmännischen Drama's in dem Monolog, der auf die Bewerbung folgt:

„O süße Stimmen!
Lieber verhungert, lieber gleich gestorben,
Als Lohn erbetteln, den wir erst erworben.
Warum soll hier mit Wolfsgeheul ich stehn
Um Hinz und Kunz und Jeden anzuflehn
Um nutzlos Fürwort? — Weil's der Brauch verfügt!
Doch wenn sich Alles vor Gebräuchen schmiegt,
Wird nie der Staub des Alters abgestreift;
Berghoher Irrthum wird so aufgehäuft,
Daß Wahrheit nie ihn überragt." —

Der Gedankengang dieser Rede zeigt Coriolan mit dem einzig zuverlässigen Lebensgesetz der conservativen Aristokratie bereits in seinem Innern zerfallen. Sein subjectives Gefühl setzt er dem geheiligten Brauch entgegen. Er vergißt, daß jedes Vorrecht eine Fessel wird und werden muß für den, der es genießt, daß unbedingte persönliche Freiheit zur Isolirung führt und unverträglich ist mit dem Streben nach Macht. Und somit treibt er denn vor dem Winde der Leidenschaft seinem Verhängniß entgegen. In

der Entscheidungsscene entfaltet das Drama dann wie billig seine höchste Kraft. Es giebt Nichts prächtiger Wahres, dem Leben so recht eigentlich Abgelauschtes, als das Benehmen des von den Tribunen angeklagten Helden, da das Zureden der Mutter ihn endlich bestimmt, vor dem Volke die ihm verhaßte Versöhnungsscene zu spielen. Sein Abscheu vor Lüge und Vorstellung, da er der staatsklugen Mutter endlich nachgiebt, macht einen guten Theil seines Stolzes wett.

„Fort meine Sinnesart!" ruft er in bitterm Hohn gegen eine Welt, welche der Schein regiert,

„Komm über mich, Geist einer Metze!
Mein Kriegsschrei sei verwandelt,
Der in die Trommeln rief, jetzt in ein Pfeifchen,
Dünn wie des Hämmlings, wie des Mädchens Stimme,
Die Kinder einlullt. Eines Buben Lächeln
Wohn' auf der Wange mir."

Dann bäumt sich die ehrliche Mannes-Natur noch einmal auf:

„Ich will's nicht thun!
Nicht so der eigenen Wahrheit Ehre schlachten
Und durch des Leibs Geberdung meinen Sinn
Zu ew'ger Schand' abrichten!"

Dann spielt die Mutter ihre höchste Karte aus. Ihr Jammer, ihre leidenschaftliche Bitte bricht äußerlich seinen Entschluß, aber ohne das Innerste seines Herzens zu berühren:

„Ich gehe auf den Markt:
Schilt mich nicht mehr. Als Taschenspieler nun
Stehl' ich jetzt ihre Herzen, kehre heim
Von jeder Zunft geliebt!"

Natürlich zieht der Neuling im politischen Diebshandwerk gegen die geübten Herren vom Metier glänzend den Kürzern. Sein kaum gebändigter Jähzorn fährt wild auf den Köder los, welchen die schamlose Perfidie des Tribunen in der Anklage auf „Verrath" ihm hinwirft. Der endliche Ausbruch des Verurtheilten, Gebannten ist ein unübertroffenes Prachtstück Shakespeare'scher Declamation. Nur concentritere Kraft und Kühnheit, keineswegs die conventionelle, idealisirende Form erhebt hier die poetische über die prosaische Rede:

„Du schlechtes Hundepack: deff' Hauch ich hasse
Wie fauler Sümpfe Dunst; deff' Gunst mir theuer,

Wie unbegrab'ner Männer todtes Aas,
Das mir die Luft vergiftet. — Ich banne dich!"

Der Abschied von Rom ist für die Empfindung dessen, der das Ende nicht kennt, auffallend ruhig. Die rasende Wuth, welche „den verworfenen Sclaven" Tod und Verderben wünschte, schrickt theils zusammen vor dem ungewohnten Bilde der entfesselten Leidenschaft in der hoch verehrten Mutter — theils hat sie schon zu entschlossener Rachsucht sich gesammelt. Das „Thier mit vielen Köpfen" wird seine schwere Hand noch empfinden. Er thut seiner eigenen Vergangenheit denn doch wohl Unrecht, wenn er, den Racheplan im Herzen seinen Freunden verheißt, sie werden nie Etwas von ihm hören, als was dem früheren Marcius gleicht. Jedenfalls bleibt es auffallend, daß die sichtliche Liebe und Anhänglichkeit seiner Standesgenossen und die sichere Aussicht auf baldige Aenderung des wankelmühigen Volkes seinen Gedanken keine andere Wendung geben. Sagt er doch selbst zur Mutter:

„Ich werde
Geliebt sein, bin ich gemißt!"

So entbehrt sein rachesüchtiger Landesverrath auch die Entschuldigung, welche äußerste Noth und Hoffnungslosigkeit sonst dem verzweifelten Beginnen gewährt. „Nicht Hoffnung, sein Leben zu erhalten, führt ihn zu Aufidius." Ihn müßte er ja am meisten meiden, wenn er den Tod fürchtete.

„Nein, Haß,
Ganz meinen Neidern Alles wett zu machen
Bringt mich hierher"

das ist sein nur zu wahres Bekenntniß. Die Triebfedern seines unseligen Thuns beurtheilt Aufidius, der ihm an männlicher Kraft nicht gewachsene, an Ehrgeiz ihm gleiche, aber an politischem Verstande ihm überlegene Gegner nur zu richtig: Sie sind

„Stolz,
„Der immer, bleibt das Glück unwandelbar,
Den Held befleckt; dann Mangel an Verstand,
Wodurch er nicht den Zufall klug beherrscht,
Der ihn begünstigt —

endlich „Natur, die ihn aus einem Stücke schuf", d. h. die ungebändigte, stets nur auf ein Ziel gerichtete Kraft eines selbstischen Willens. Und wenn Brutus, der Mann des idealen Rechtsgedankens,

das Auflehnen seines subjectiven Gefühls gegen die ewigen Grundlagen der Gesellschaft auf der Stelle mit den schmerzlichsten Demüthigungen büßen mußte — wie könnten diese dem heroischen Egoisten ten erspart werden, der trotzig das einsame Gefühl der persönlichen Kraft und den auf sich selbst ruhenden Willen in die Wagschale wirft gegen alle Regungen, die dem Menschen, als einem sittlichen Wesen, daß Theuerste sind? Es liegt eine höchste bedeutsame Mahnung in dem Umstande, daß sein Entschluß vor dem unklaren Naturtriebe zusammenbricht, nachdem er allen Erwägungen der Vernunft und des Rechts widerstanden. Die Scene selbst, freilich wesentlich an Plutarch gelehnt, ist ein unerreichtes Meisterstück dramatischer Kraft. Einzelne Wendungen, z. B.:

„Ha! meine Mutter beugt sich,
Als wenn Olympus sich vor kleinem Hügel
Mit Flehen neigte.“

oder:

„ Das Taubenauge,
Das Götter verlockt zum Meineid!“

sie vertreten lange Schilderungen anderer Dichter. Von den ächt antiken, entscheidenden Schlußworten Volumnia's war schon die Rede. Coriolan's Nachgeben ist übrigens augenscheinlich nicht erwachendes Vaterlandsgefühl, sondern lediglich eine Schwäche, der Beginn seines nun in reißender Steigerung sich vollendenden Falles. Trotz und falsche Schaam hält ihn ab, nach Hause zurückzukehren. Der den heimischen Mitbürgern und ihren Gesetzen starr Widerstrebende muß verachteten Feinden sich beugen, fast ihr Schmeichler. Wir erröthen für ihn, wenn er den Volskischen Senat anredet:

„Heil, edle Herrn! Heimkehr' ich, euer Krieger,
Unangesteckt von Vaterlandsgefühlen,
Sowie ich auszog. Eurem hohen Willen
Bleib' ich stets unterthan.“

Dann rühmt er seine Erfolge und prahlt mit Rom's Schmach. Er fällt und muß fallen, ein trübseliges Opfer des schwächern, an seiner Eitelkeit gekränkten Gegners — ein furchtbares Momento mori der Selbstsucht, und kleidete sie sich in die glänzende verführerische Gestalt des heldenkühnen, den niedern Verlockungen der Habsucht und Eitelkeit unzugänglichen, durch und durch wahren und kraftvollen Mannes. Die Anerkennung, welche der natürlichen Größe und Kraft des Gefalle-




YB 114

